東方文化學刊

第七期　糾結悱惻的愛戀

樂園・百合・控 .... 胡又天　1

深嵌歷史的心障，秘神涵化的委曲－障礙之民考 .. 陳征洋　27

樂園之夢—從《邯鄲》看東方「夢世界」的構建........ 李文浩　71

從《天空璋》倒推《憑依華》 ....院長 each 112

二〇一七年十月

樂園・百合・控[1]

胡又天[2]

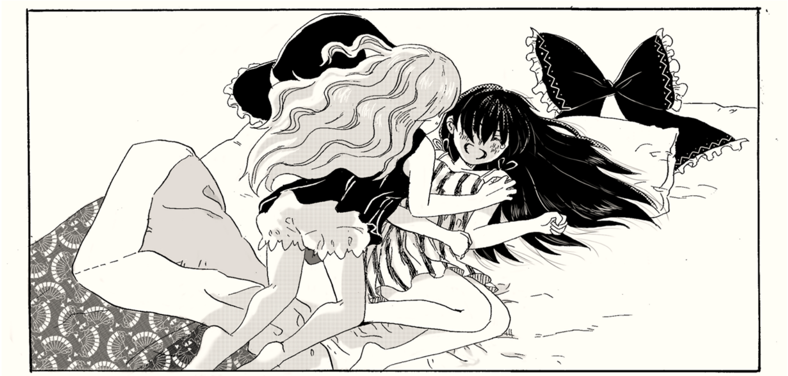


圖 1：故意營造遐想，又可以退一步解釋說是普通的嬉戲，此等套路總也不會過時。如果說有什麼缺點，就是讀者可以在戲外，藉著作品的分類與分級，鐵口直斷說接下來不會怎樣——具體來說就是不會出現你最期待的畫面；久而久之，這就可能變成使人生厭的老套。但，如果是同人創作，單憑這一格有限的資訊，你不能確定接下來到底會不會怎樣，所以就有趣了。雖說要推斷也不是不行，但你忍心打破這片曖昧嗎？[3]

---

[1] 1980 年代，李敖把古龍小說《流星・蝴蝶・劍》的下標方式發揚光大，出了一百多本《李敖千秋評論叢書》，其佼佼者有《鈔票・肚皮・尿》、《奇情・上吊・血》、《良幣・劣幣・逐》，浪漫一點的有《上山・上山・愛》等等。三個短詞彼此呼應又和該期內容相關，甚能得「正反合」之妙，也可算是把五言詩的作法變出了一個新用途。之後還有《李敖萬歲評論叢書》用七言句，更搶眼。

[2] 靠著炸和Ｃ，我也過《天空璋》Ｌ級了。還有，我畢業了，是正牌的博士了。然而我做學問的路數還是比較野，這篇就與大家來一同演練一下。

[3] 圖片來源：陳依文原作，胡逆天改編，Eru 繪：《你的愛，像星光》（恆萃工坊：2017 年 5 月）。

題解／摘要

何謂「**樂園**」，可從兩方面來界定：**有你所欲，無你所惡**。何謂「**百合**」，可從兩方向來體察：**對純淨的嚮往，對常規的反抗**。而要實現這些面向，關鍵就在於「**控**」：方法是「**控制**」，核心是「**情結**」(complex)[4]。現實世界中人的控制力太也有限，情字是以化出種種糾結悱惻、苦痛傷懷；幻想世界可將這些缺憾予以圓滿，或更加狠心深挖，創作於是得以形成與同人和社會的對流。本文即從這三個關鍵詞出發，為理解《東方 Project》官作背景設定、人物關係、劇情發展之限制，及同人創作中的百合嗜好，提供一種視野。

天有不測風雲，人有外出取材

先來點主編特權，閒扯一下。

因為這回是第七期，看到七就想到七色人偶使和七曜魔法使，所以本期一早決定且公布了專題「糾結悱惻的愛戀」，並且約稿約到了這令人驚豔的封面封底，然而——正所謂**天有不測風雲，人有外出取材**[5]，原本約好要寫這題目的同好，因為工作太忙不能寫了；此外，新作《東

---

[4] 日語將 complex 縮寫為コン。199X 年，「蘿莉控」一詞從中文ＡＣＧ界蔓延開來，「控」字從而加上了情結一義，生出了許多「ＸＸ控」的新詞。另，有很多人輸入法不選字，把「情結」打成「情節」，是很礙眼的錯誤；大家可以控~~幼女~~自己喜歡的人事物，但請不要打錯字。

[5] 日本漫畫雜誌可以用「作者外出取材」宣告休刊，無論真正的原因是什麼。所以，古人說的「人有旦夕禍福」範圍太窄了，不能包括自身選擇（咎由自取）的因素，所以大家以後可以用這個版本來描述各種休刊行為。

方天空璋》又炸出許多話題，我們當然要把一大部份精力投入到新作的解讀上，結果就是原訂的專題空了——好容易等到一篇賞析秘封組百合作品的來稿，又因為本主編的疏忽，一時「外出取材」忘了給修改意見，耽擱了人家花了心力的作者；回過神來，重新聯絡上，剩下的時間已經不足以把文章修改到完善。如之奈何？等第八期的話又要拖好幾個月。所以我想了個補救方案：先付部分稿費，將文章略作修訂後，先發到我們在網上的專欄，也邀請大家一起來討論（例如還有哪一本超讚的），如此讓作者逐漸完善內容，到覺得可以的時候，我們再把 2.0 增訂版刊登到下一期上面，看最終成果來結算稿費。這樣，應該就可以兼得網路論壇與實體書的長處，也好增加一些大家的參與感——你不是一個人在戰鬥。所以，請大家繼續踴躍來稿吧！也請關注專欄：https://zhuanlan.zhihu.com/touhou-culture-studies。

當然，說好的專題，總不能就這麼開天窗，否則不免被扣上「封面欺詐」的帽子。那麼我們就來談一談百合。

我做學問的基本方法是「對比」：在資料之中抓各種對比，用對比的眼光來尋找、解讀更多資料，尋出一個主題，這樣就可以把個人的直覺整理成可供參考的觀點。這方法看起來很普通，實際上也很普通，但就是有用。我也不知道這是從何門何派、哪些理論學來的，大概從古典詩詞和流行歌詞比較多吧，總之讀書寫文章多年下來，慢慢就發現自己是這個套路了。百合這個文類，我過去沒有特別研究過，這是第一篇。必須道歉的是由於各種「外出取材」（包括正事與《遊戲時代的新邦樂》卷三的編務），此文寫得比較趕，功課還遠遠沒有做足，但願能先提出一個視野，以後再來漸次完善細節，才好對得起大家的支持。

百合的定義與《東方》的定位

無須免俗，先從定義開始，看看別人是怎麼講的。由於我們ＡＣＧ愛好者也紛紛進學術界（至少也拿了個學位）了，所以近年台灣出了一本論文集《別說得好像還有救》，其中楊若暉〈百合群像〉如此寫道：

廣義而言，百合泛指女性之間的情誼……狹義的百合，則是「友達以上、戀人未滿」的境界。廣義狹義何者才是真百合，在百合圈子裡爭論不休，光是百合的定義就可寫篇千字文，至於百合和ＧＬ[6]、女同性戀有何異同，更是一言難盡……在發源地日本，「百合」一詞可溯至 1970 年代。當時男同性戀雜誌《薔薇族》有一專欄提供給女同性戀，題為「百合族的房間」……「百合」在日本就這樣成為指涉女同性戀的隱語，後來也為ＡＣＧ界用以形容ＡＣＧ作品的女性情誼。[7]

大家如果做人文方面的研究，經常會碰到一些約定俗成、指稱範圍模糊的詞語，例如這裡所談的「百合」，它大概是怎樣，你只要看個兩篇作品就懂了；但若要按學術的規格給它下個精確的定義，那就傷腦筋了。為什麼呢？一因為平常習用這個詞語、這個概念的創作者和討論者，未必在乎精確，爭論起來反要傷感情；二因為，「百合」這個概念，玩的就是曖昧，就是不要分得那麼清楚——至少在我們近年所見的大部份ＡＣＧ作品中，都是按「姐妹與戀人之間的曖昧」或「晚輩的憧

[6] 和製英文 Girls’ love 的縮寫，相對於ＢＬ(Boys’ love)。

[7] 楊若暉：〈百合群像〉，收於王佩廸主編：《別說得好像還有救》，台北：奇異果文創，2015 年 8 月，頁 71-72。

憬與前輩的自持」這樣玩的；而正面、明確探討女同性戀議題的文學作品，反而會讓人感覺和「百合」有點搭不上。

那麼，怎麼辦呢？也很簡單，就是肯認這片模糊。我們現在寫正規的論文或專書，在定義的階段，也是盡量把起源、流變和這模糊地帶描述出個大概就好；同時，要多參考圈內人出於主觀經驗與個人直覺的說法，這往往比套用什麼學術理論硬作出的規範表述更值得觀摩。事實上，許多規範的表述，也是直接承認「民間」說法而來的。如下圖：

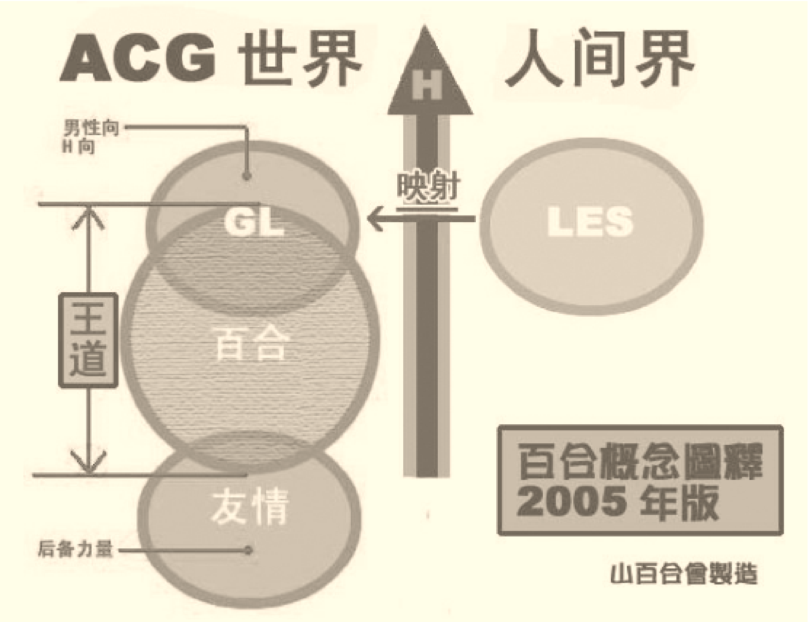


圖 2：這是我檢索資料時，在楊若暉《少女之愛－台灣動漫畫領域中的百合文化》[8]裡看到的，原註出處為百合會論壇。一般寫論文，誠實的

[8] 台北：秀威，2015 年 2 月，頁 33。是書有 Google Play 電子版。

做法是坦白在註釋中寫出「轉引自……」狡詐的做法是不寫，看能否讓人默認是你自己查到的；以往學界尚多認為網路資料不可靠，上網來找資料的作者也會給人懶惰和隨便的印象，所以很多人會為了體面而耍些小手段，然而同樣玩過的人一眼就能看穿。所幸我們這裡不必那麼假仙，而網路文化也當然要從網上的文獻來研究，故此和盤托出。另《別說得好像還有救》是我在一次展會中，用本刊和出版者換來的。

圖 3：谷川絢〈光譜式的百合定義〉，百合會論壇。話說如果要認真寫論文或專書，這表上列出的作品，都應該要看一遍；如果沒看，誠實的做法就說以後再補，狡詐的做法就百科查一查、別人文章抄兩句，期待別人默認你看過了，而有人質問時也可以抵賴說你沒說謊，只是省略掉這些並非你文章重點的地方。同理，會玩的人一眼就可看穿。

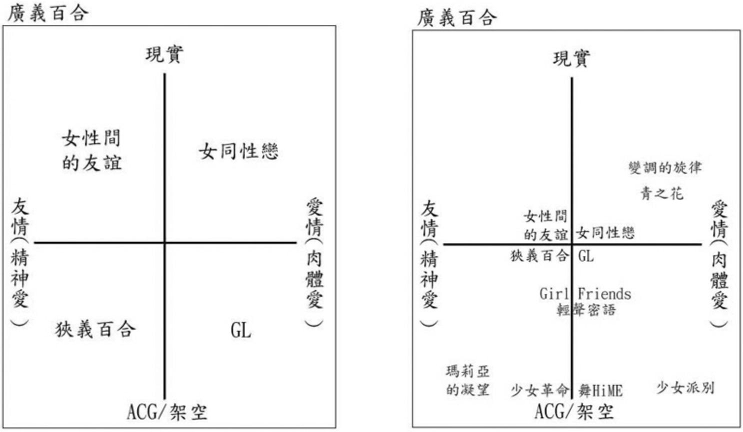


圖 4：楊若暉在《少女之愛》中進一步繪製出的象限式百合定義圖釋（左）／象限式百合作品分布狀況圖（右）。

另外，收錄長篇原創評論的《漫言》網站上，WOO〈花間絮語：「少女愛—Girl's Love—百合」溯源經緯淺談〉[9]一文指出，現代 ACG 裡「百合」的真正起源可追溯到大正昭和時期（1912～1941 年間）的「少女小說」：此類小說以近代在女子學校接受教育的少女為主體，描寫了這新興的「女學生文化[10]」中所醞釀的「少女愛」；相對於終將逼近的畢業嫁人、相夫教子的「天職」以及日漸壓抑的社會環境，校園裡的情誼是如此純真、倏忽而美得扣人心弦。留住這種感覺，補償而又放大這種缺憾，自然就成了文學以至於後世的「百合」之所務。

[9] http://mangatalk.net/2015/yuri/

[10] 《東方深秘錄》中，二岩猯藏曾以「女學生」稱呼宇佐見菫子，菫子驚訝地說現在已經沒甚麼人在用這種古老的叫法。這一段台詞安排，除了合乎猯藏的人設，若與「女子高中生」被作為「種族名」來描述合看，或許也可以加強我們一種印象：日本文化對女學生有特殊的情結，不是從現代才開始的。

圖 5：昭和初期的女學生茶會（轉引自〈花間絮語：「少女愛—Girl's Love—百合」溯源經緯淺談〉)。

那麼，東方的少女們，在這百合的系譜上，大約在哪裡呢？

不。在套用「百合」這個框架之前，我們應該先在更基本的層面上確認一個觀念：**《東方 Project》不是百合**。它和百合有所相通、高度相容，但**《東方》官作的主題不是百合**。甚至，相對於近年ＡＣＧ作品普遍流行的「賣百合」，也就是在女角間營造曖昧、誤會與害羞的事來取悅觀眾的搞法，神主 ZUN 可謂非常克制，從遊戲到漫畫、小說，少女間的情誼都僅限於友情、親情、主從之情或其他的歷史羈絆，正作劇情

裡甚至從不開戀愛方面的玩笑[11]，換句話說，就是不做「官方逼死同人」的事[12]，但將遐想的空間留給二創。

為什麼《東方》的角色絕大多數是女性？最膚淺的答案是「因為我們愛看」，然而神主給出的，是一個比較可以和作品初衷相洽的解釋：因為他想做的是「綺麗」的彈幕遊戲，所以女性比較配[13]。而至今也很

---

[11] 雖然符卡裡也有魔理沙【戀符】、哆來咪【永遠的春夢】之類的名堂，可以讓有心人往那方面編排，但 ZUN 自己並沒有往那個方向繼續發展下去。另，有許多同好認出《紺珠傳》裡四自機的立繪姿勢疑似 Niconico 站惡搞、鬼畜文化中著名的「哲♂學」系角色，可見神主在玩梗，但也就僅此而已。或者結合《神靈廟》劇情對話說魔理沙曾提到「殭屍電影」，也可說她們或有從外界流入的機器看過哲♂學系影片，然後也會學樣來玩鬧……但這就不免扯太遠，偏離《東方》的主題和「百合」的感覺了。

[12] 愛麗絲曾經和魔理沙睡在一起，但也只是因為《永夜抄》打輸了太累。

[13] 參見 John Szczepaniak 於 2013 年 10 月 25 日對 ZUN 作出的訪談，收於氏著《The Untold History of Japanese Game Developers Interview》（SMG SZCZEPANIAK, 2014）：

ＺＵＮ：要說為什麼系列中的女性多於男性，這當然是我有意做出的設定。我相信彈幕類遊戲的風格是有著屬於女性的一面的。這不是一場硬碰硬的角力；你要做的可不只是單純地走位以及擊潰對手。

ＪＳ：確實如此，在一款格鬥或第一人稱射擊遊戲中所反映的是男性視角。

ＺＵＮ：我試圖創造的，是一個綺麗的彈幕遊戲。子彈怎樣運行，遊戲如何操作，那是視覺的盛宴，我認為美孕育於其中。當你以美為原則時，你自然會傾向於著眼女性而非男性。……我認為我創作的彈幕與遊戲，與其說動作，不如說更偏重於審美。儘管以子彈為特徵，但它們與槍炮無關。當然除了上述理由之外，塑造可愛的少女相比之下更為容易，同時，這也使遊戲比起以男性作為主角而言更加富有吸引力。

ＪＳ：真是個優雅的回答。

ＺＵＮ：嗯，我也認為遊戲中兼具男女兩性角色並無不可，但我確實感覺在遊戲中加入大批的男性角色會使它看上去更富有侵略性，那種拳拳到肉的感覺。我有時也會想到，人們可能會假定我加入如此之多的女性角色是為了順應粉絲需求，但事實並非如此。實際上那與我的決策無關。

（以上中譯為我基於 2015 年與同好源之王環、希強、zhqr 合作的譯本潤飾而成。全文可參見 https://thwiki.cc/ZUN/John 采访 或 PTT Touhou 板〈2013 年 10 月 25 日ＺＵＮ訪談中譯〉(2015 年 8 月 26 日)。）

少有男性角色的理由，有明說出來的是「女孩子之間的戰鬥要是加入了男人，就不得不嚴肅起來了。男人被女孩子打敗太丟人了。[14]」沒有明說，而我們可以推測的是：如果加入青年男角，男女關係的問題與腦洞就會大開；為了迴避這點，就盡量不加。唯一有頭有臉且擔當小說主角的森近霖之助，定位也是胡思亂想的知識愛好者（或曰「知識型宅男」——所以依據刻板印象，霖之助這個角色比較適合是男性），不談戀愛（然而還是~~慘~~喜遭《幻想鄉之王》之類的本子編排了）。

《東方》的世界觀是逐漸構成的。自《紅魔鄉》和《妖妖夢》以降，ZUN 開始完善全作的設定，也確定了系列作的主題——被現世所遺忘、排斥的妖怪與神靈，及其所承載的傳說與文化，要**如何在「幻想鄉」這片並非一成不變的保留地續命**。作為對照，科學世紀的秘封組，身處的是一個神秘被遺忘得更加徹底的近未來，她們出於對神秘的好奇和對冰冷資訊社會的反動，進行著相濡以沫的小小冒險。而既然舊作以來的慣例是以女角和美感為主，那麼，盡量少加男角，在創作上就成了一個合理的決策：淡化性別因素與戀愛問題，將精神集中於「少女所見的日本原風景」。八雲紫說過「幻想鄉能接受一切」[15]，但如何才能做到？官作就是在緩緩推演這些。至《紺珠傳》與《天空璋》，隨著月都

---

[14] ＺＵＮ於 2015 年 11 月 28 日在京都大學的演講，中譯見 https://thwiki.cc/ZUN/京大演讲会。

[15] 《東方文果真報》頁 21〈幻想鄉的危機是被計算好了的！？〉:「不止是來自於外面的世界的外來人，最近月之民、地底人、魔界人、地獄之輩等異界的訪客數量也很多。雖然這是博麗大結界以外的其他結界的問題，但幻想鄉的封鎖程度在不斷下滑也是不爭的事實。對此八雲氏表示，『幻想鄉絕不是封閉空間。是接納一切的存在』並沒有對本報記者的問題作出正面回答。」（中譯引自 THwiki）

勢力與秘神摩多羅的浮現，「如何對待異己」之類的問題也開始進一步彰顯[16]。

比起較多聚焦於個體之感情、配對之變化的「百合」，《東方》正作這個主題的格局，比較大，也能涵蓋更多複雜的東西。然而我們不要以格局大小論優劣，我們要注意的是：幻想鄉的基本性質——「一個讓非常識存在安身續命的小世界」與「百合」最常見的旨趣——「姐妹間的秘密花園」，可謂高度相似。或者，換一個比較學術化的詞：「同構」。

「百合」雖不一定要對抗社會常規，但有對抗才更顯魅力，也更能與現實對應；同理，幻想鄉的妖怪，也可以設定成像月都人或異界神那樣抬抬手就能毀天滅地，但那就失去「必須依託人類的恐懼與信仰而存在」這層限制所帶給故事的張力，以及和現實的對應關係了。因為現實中同性戀尚未能廣泛見容於主流社會，青春也總是短暫，所以「百合」可以在看起來漂亮之外更扣人心弦；因為幻想鄉是要對抗遺忘與「常識」才得維持，所以《東方》可以讓我們「發思古之幽情」，體會那些未脫蒙昧的人心。都是邊緣，都要求生，大環境與小人物，於是有所同命而得以相輔相成：喜歡百合的讀者，可讓幻想鄉的格局補上一層詩意的背景；「社會派」的同好，可在各種聚焦人物的百合二創中尋得細節的推演、格外的趣味。

同人創作的一個基本趣味是曲解、魔改、歪讀；本來不是ＢＬ或百合的，也能給你拗下去。如果原作的主題和戀愛差太遠，那麼，將之

[16] 參見本期的〈障礙之民考〉。

「腐化」也頂多是滿足一下妄想或惡搞的趣味；但若像《東方》般和百合有高度的相容性，那就不難做到「淺看無違和，深讀有況味[17]」了。

然而，並不是所有《東方》百合二創都能讓人感到無違和。至少就我個人的閱讀經驗來說，有不少隨性的作品，不加鋪陳與解釋，便直接將角色定為熱戀、決死（多見於黑深殘的病嬌作）等狀態，或直接將女女戀定為常識[18]，如此來直接描繪作者最想見到的畫面，我就只能理解作者的喜好，而不能對上角色的電波，與之同情共感；換句話說，我頂多能以獵奇的眼光看看這些人在玩些什麼，而不能覺得這在性癖之外也的確有挖掘到《東方》角色與世界觀的深度。

那麼，怎樣才會讓我真有所感呢？這就還是要從「社會」來看。

因社會壓力而流淌的柔烈芬芳

我喜歡
漫著細雨的假日早晨
和你一同醒來，
一起賴床
在睫毛上捉取夢的餘緒
趁記得

[17] 這兩句是我現編的。因為一時想不起古詩和成語裡面有哪句好用的，所以現編。如果不用引號框起來怕有點突兀，框了又恐讀者諸君誤以為有別人說過，故此註明。
[18] 最極端者如東方青帖，世界直接就是全員女性，同性生子也無須解釋。

告訴我那些可愛荒誕、對白直接
夢境裡
彩色如聖誕樹的人事物
讓呼吸去烘暖被窩外的涼氣
感覺心、手指、身體和床單
一齊長出刺絨絨的蓬鬆細羽
一點點，扎啄彼此乾淨溫暖的頸窩
有時安靜，有時啾啁
我們就是一夥相依相親的小鳥
被活下去的希望和努力所哺育

牆外是冰冷的世界
牆外有海，有街
有繁忙的穿梭
無數大大小小沉鉛色的驚動和冷漠
但只要在這裡，和你一起
日升月落，生死潮來
我的心就永不生鏽

——陳依文〈賴床〉[19]

如果沒有牆外冰冷的世界作為對比，被窩裡兩人的相依相親，也就不會多麼引人憐惜。主觀一點地說，我讀這首詩的前半篇時，還沒有什麼特別的感觸，但到後半篇第一句「牆外是冰冷的世界」撲面而來，我

[19] 陳依文：《甜星星》，台北：心靈工坊，2016 年 8 月。

就震到了[20]。有人可能單憑前段的描寫便會感動，但我是會期望更多鋪陳與對比的類型。

我在性別與性向上是最普通的「直男」，論種族、階級與社會身份也都算不上甚麼邊緣群體，所以如果要進入女性的、非主流族群的情感語境，我是先天、後天都有障礙。我可以遵從性別理論的教訓予以尊重，但那就只是「敬鬼神而遠之」，不能打從心底去同情地理解，也就不能在這一類話題上作出什麼建設性的發言了。但如果就這麼把話語權拱手相讓，不敢有所異議，那也不是健康的知人論世的態度。那怎麼辦呢？我們歷史系的辦法，也就是從社會環境的脈絡切入來輔助理解。同理，當看到ＢＬ、百合作品時，我會期望看到盡可能多的使其情誼顯得自然的社會因素，讓我實在感到這麼描寫、這種發展是合理的，而不只是「因為作者想要這樣寫」。

以真實歷史為例：近代的廣東有過「自梳」的風俗：年輕女性自行將頭髮盤起如已婚婦女，以示不嫁。自梳女間亦流行締結各種姊妹關係，互相扶持，親似夫妻。歷史學與社會學對這個群體的解釋是：近代廣東商業開通，底層女性有了出外打工的機會，得以自食其力，於是為保有經濟獨立、免受夫家剝削，「自梳女」便逐漸蔚為族群。而文藝界碰到這個題目，當然會更願意關注具體的個案，以及她們在親情、友情、愛情與生計問題上的反應；1991 年的香港電影《雙鐲》和 1997 年的《自梳》，便皆以一對女主角在大時代中的悲歡離合為主軸。各花入各眼，言情愛好者可以增加一些歷史知識，本行為歷史的我也可以從而

[20] 然後，開始把幻想鄉的背景和少女套進這首詩裡，改編成了《你的愛，像星光》裡的第三篇。此詩的主角可以是哪兩位？畫成漫畫可以如何分鏡？每人都可以有些不同的想法，想看我的版本便請幫襯一下《你的愛，像星光》。

理解其女女情誼——即便還不能完全把握其愛情的部分，但她們的人生既是複合了多種問題、多重劫難，我也就可以從其他幾方面來體察她們的光彩，從而對這段歷史、這個群體生出真實的溫情與敬意。

然而，你會不會覺得，「自梳女」的形象，和苦難的中國近代史、窮困的舊社會關係太密，即使不能說不在「百合」的範疇裡，但未免有些「萌」不起來呢？那我們現在就試著將之「萌化」一下：

有一個歷史悠久的大國，居住著各種具有神奇本事的人；大國的沿海省份有一些山區，比較窮困，但特別講究美食；這些山村的少女們，個個家務萬能特別是做得一手好菜，而藉著近幾十年外洋貿易的開放、工商業的興起，開始流行去外地當女僕。又為了互相照應和迴避各種逼婚、凌辱，女僕們締結了互助組織，有了各種從一般到極親密的姐妹關係，並且把髮型修成象徵高傲的貓耳髮式，以示不嫁——如果你覺得這個解釋太牽強，可以另想。女僕們到了城市，到了南洋，服務了各色人家，接觸了各種時尚，比起困在傳統婚姻中的家庭婦女，她們可以說是時代的先鋒。而我們故事的主角，跟隨著前輩的腳步，學會了一切女僕本領外加詠春拳或茅山道術（名字要改得萌一點、洋氣一點），在主家（必須也是大美女或小姐姐當家）站穩腳跟以後，也和她的姊妹們，一起不由自主地，迎來了祖國革命與戰爭的大時代浪潮……

這個設定延伸一下就可以作輕小說或遊戲劇本了，記得以前弘煜公司出品的《風色幻想》某一代裡就有「女僕救國」的劇情。那麼，這個萌化的版本，和「原型」有什麼差異呢？

首先，抽掉了晚清的現實背景，祖國的氣氛可以輕鬆一些，社會的矛盾可以淡化一些，然而故事的真實感就要遜色一些。再來，女僕梳成性感貓耳娘而非可以降低性感的婦女髮髻，這種刻意放出的福利，和她們在社會中自保的初衷有著根本矛盾，如果我們要為了養眼而堅持這個設定，那就要犧牲一些合理性。最後，為了方便我們現代讀者、玩家代入角色，主角群多半也要練得一身異術和從陽光到奇葩的各種討喜性格，再適度安插香豔戲碼……但這就很難營造出我們會從真實人物身上感到的、寫實主義作品所優為之的「地氣」與「煙火氣」。然後，如果我對「萌文化」比較陌生或者不喜，那麼，當我看到萌化版本的自梳女傳奇，我就很可能搖頭嘆息，覺得這之中一切劇情發展與情感描寫都只是為了賣萌，摒棄了原型所具有的深度和重量，從而鄙夷之。相反，如果我是想要輕鬆娛樂一下的，對現實題材就可能興趣缺缺。

舉這個例子要說明的是：百合的芬芳，會因社會壓力的展現程度、寫實程度而有本質的差異。近年有不少華人團隊投入創作歷史題材的、帶百合、ＢＬ之類元素的小說或遊戲，但就常在「寫實」與「萌化」的分寸上「控」不好，致使作品失色，甚至兩頭落空。所以，我們要多考察一下，比較成功的作品，是怎麼個「控」法。

在較寫實的一端，可舉 2015 年大獲好評的冒險遊戲《奇異人生》（Life is Strange）為例：女主角馬欣(Maxine)是主修攝影的藝大學生，忽然得到了「時間回溯」的異能，而在連串曲折中與輟學的幼時好友可洛(Chloe)相認，開始合作面對校園中的風波，尋找先前鎮上少女失蹤案的幕後兇手……這款遊戲特別出色的地方是，從鎮上的龍套級配角，到校內形形色色的男女同學、校長、老師、工友，到第二女主角可洛的父母，都有精到的刻劃，讓你在宿舍與走廊和同學互動時，便能逼真地感

到這就是美國大學的校園文化、這些就是美國一般大學生的煩惱與欲望。然後，進到兩位女主與陰謀和命運抗爭的劇情，進到她們相依、相爭甚至負氣相吻的橋段時，我所感受到的，便不是刻板的「百合」氣息，而是一種比愛情、友情更加複雜的羈絆，溫柔而貞烈。可以說它拓展了百合的領域，也可以說，它堅持寫實的基礎，加上一點點魔幻，就自然地超越了絕大多數百合作品的格局。同時，遊戲中也有一個一直為馬欣提供幫助、也明確邀約過的好男生華倫(Warren)，你最後可以選擇用親吻、擁抱或保持距離來回應他的感情，然而之後不會有什麼劇情分支（因為已經快結局了），可以說這是非常聰明的兼顧各種性向玩家的做法。學業、家庭、社會、經濟、同儕、男性，《奇異人生》的路數是帶領玩家和女主角一同面對這些苦惱；可以說，這種作品裡的百合，是「暴風雨中的花朵」。

與之相對的，自然就是「溫室裡的花朵」。極端的一味「發糖」的作品且不論，前面提到大正昭和時期的「女學生文化」和「少女小說」，雖然我還沒有實際讀過哪部名作，但從介紹看來，也可以推想：那種在女校的幾年裡，得以暫時不考慮社會、但終將迎來現實的環境，結合日本固有的文化，能做出來的文章，必然是此時溫室與將來現實的對比、邂逅的美好而易逝、命運的剛硬與無常，乃至於無奈的喟嘆，或決絕的反抗。

如果把殘酷的程度減輕一點，現在的歡情穩定一點，未來的希望增多一點，那就是《東方》了。

控・濾網・樂園度

幻想鄉是個不完全密閉的溫室，時不時要來點和風細雨的異變，選擇性地接受外界的新刺激，但基本是藉由對知識、歷史與信仰的控制，教凡人去支撐妖怪和特權少女之存在的一個社會——神主在《幻想鄉緣起》和《東方鈴奈庵》等作中再三提示了這些陰暗面，以夯實全系列世界觀設定上的合理性。

同時，我們所見的《東方》世界，更是經過「濾網」，屏蔽或迴避掉了很多現實因素的。最直接的表現，就是《茨歌仙》、《鈴奈庵》等官作漫畫中偶爾能見到的，無眼無珠無人權的男性路人角色了[21]。為什麼不把他們的眼睛畫出來？因為這些人不重要，而漫畫藝術的要點之一是省略不重要的東西（例如女角的鼻子），如果畫出來，反而會礙眼。但為什麼不能讓這些普通男性路人有些戲份？這就顯示出殘酷的群眾好惡與階級性了。

稍比路人有些份量的男角，如稗田家的家老，可以畫出長眉和眼窩，但還是沒有眼珠，並且也因為是老人，不太具有性方面的威脅性，所以能出場一下；人氣漸高的向命運抗爭的易者，則是妖魔化之後才出場，容貌也以不成人形、沒有眼睛。是因為要出場所以必須長成這樣呢？還是因為長成這樣所以還能出場呢？或許答案是後者——且看妖夢的祖父、魔里沙的父親、小鈴的父親，都是只存在於設定中的角色。小

[21] 女性路人也經常不畫眼睛，但只要不會破壞畫風之和諧，也就不會完全沒有全臉登場的可能。

鈴的父親還可能在對話框裡叫一下女兒，但應該也是不會出場的了。為什麼？因為這些人要登場就不應該不畫眼睛，但一畫就會破壞少女樂園內的和諧，所以就乾脆不排他們的戲了。確切點說，是不排所有青壯年男子形象的戲（妖夢的父母也直接略過，不予設定；雲山則因非人形，所以ＯＫ），除了神主化身的「鄉長」霖之助。此外，所有角色都沒有、也不談論男朋友或青年的男性親屬，霖之助在官作裡也毫不踩線。

男性的人類與妖怪，在幻想鄉的歷史上不可能毫無作用，只是神主會因為美學考量而予以淡化或忽視，而百合同人、包括男性讀者也樂於跟從這個去除了煩人男性的慣例，所以我們今天看到的《東方》世界就成了這樣，此之謂「濾網」。

在濾網之下，同好們可以更專注於賞心悅目的大妖精、小姐姐，「百合之眼」更有加成作用，例如第四期葉紫蟬同學提到，曾為《東方永夜抄》Ex 面慧音的台詞「不會讓你碰到那個人類一根手指的！」感動[22]，我讀到之時，很是驚訝，居然有人能從簡單片斷的一句台詞裡想像到那麼深的情感，而且貌似很多女性都能如此[23]，身為男性的我也就不得不對此等感受力生出敬意。

而相對被犧牲的，現實中不可忽略的男女關係和父權架構——如果有人想寫，卻也可以寫，只要把男性和社會的部分歸為在外界時的創傷，然後在幻想鄉裡找到平和、救贖或避世桃源[24]，就可以更加強化「百合大法好」的信仰了。這也是《東方》令人不得不佩服的彈性。

---

[22] 〈論《東方年代記》的愛情觀〉，《東方文化學刊》第四期，頁 60。

[23] 本刊第一期評論過的卡森的中文東方填詞歌曲，也是百合同人的佳例。

[24] 例如魚骨工造的早苗本《Signal Lost》，及各路作者以古明地姊妹之「讀心」

當然，官作還是有許多自我設限之處的。即便全系列劇情的格局從《紺珠傳》開始放大，但 ZUN 的想法若沒有根本的變動，在可見的未來，《東方》正作處理危機的手法，大概也還會是幾個賢者級的高層以巧力在暗中管控事態，自機以最低限度武力解決異變，然後大家在和樂融融的宴會中繼續暗藏機鋒。形勢會有微妙的轉變，而不會有少年漫畫式的劇烈震動。然而神主所「控」的主題既不在戀愛與戰爭，而在前文所提的記憶、思想、文化與信仰，那麼，持續至今的「不會發生何種事情」（如主角結婚）和「不會有何種角色」（主要是有性能力的男角）的濾網，對《東方 Project》本體來說，就還是合宜的。雖然這會犧牲很多發展方向，但若現在的方向便已能再戰十年，而同好們也樂見如此，那麼，《東方》官作大概也就會繼續走在這條安心的軌道上，百合同人也會繼續揚長避短——當然，你要逆勢操作如雨山電信《RAINMAKER》，或刻意補上短板，寫一大票男角進去亂，也不是不可以，就看你在傷害粉絲情感之後，還能否得到正經鑑賞者的認可而撐下來了。

最後，再來談談前引「象限式百合定義圖」提出的「現實－ＡＣＧ／架空」這個維度。「現實」的一端，可以理解為讓你看見那樣的人、體會那樣的情感；「ＡＣＧ／架空」的一端，可以理解為賞心悅目、餵你喜聞樂見的東西[25]。但這裡可以有個爭議：ＡＣＧ／架空就必然意謂著美化、萌化和福利向嗎？

能力為題的一般本與 R -18 本。

[25] 或打個粗一點的比方：我高中時回答同學的提問：「情色文學和色情小說有什麼差別？」答：「前者是探討情慾這回事，後者就是給你打手槍。」

雖然不少人有著這樣的印象和見解[26]，但也沒有人限制我們創作寫實的、或者比現實更加黑深殘的ＡＣＧ。所以這裡，我想提出另一個名堂：「**樂園度**」，來表述這個光譜，並總結本文。

如題解所論：「樂園」者，有你所欲，無你所惡。現實世界不會輕易因你我的好惡而改變，可說樂園度為零，或因我們的主觀感受而浮動少許；在此兩旁，高樂園度者是天堂，負樂園度者是地獄。現實中，我們也會努力在自己力所能及的範圍內營造各種小小的樂園；幻想裡，我們人人可以做英雄、做上帝，於是便有程度不同的美化、醜化、萌化、惡化、淡化、極端化。而既然幻想創作是對應現實生活的缺憾而生，「樂園度」也就要因作品的主旨與受眾，配合「濾網」來仔細調控。是想輕鬆搞笑、變態獵奇，還是正經地挖掘人性、探究哲理？同人的魅力就是可以自由跳轉，而《東方》的百合，也就可以因原作世界觀的彈性，而在正、負、高、低各等樂園度的標準發展裡面，持續保有「擺你一道」或「意外地認真」的可能，而我們也得以繼續時不時地享受意外之囍；能夠如此的《東方》，也就不會亡。讓我們繼續相愛相殺吧！

[26] 例如知乎問題「在中國的 ACG 相關行業工作是一種什麼樣的體驗？」，「會講段子的老萌夢」答案：「ACG 本身具有的特點就是，它展現的大多東西永遠是不過分超脫現實的情況下比現實美好的，不管任何題材。原因也很好理解，這種東西的任何產業都是以『有人喜歡』為前提的。不管做得如何，一旦無法引起足夠的關注度，那麼必然會消亡。」（https://www.zhihu.com/question/34819786）

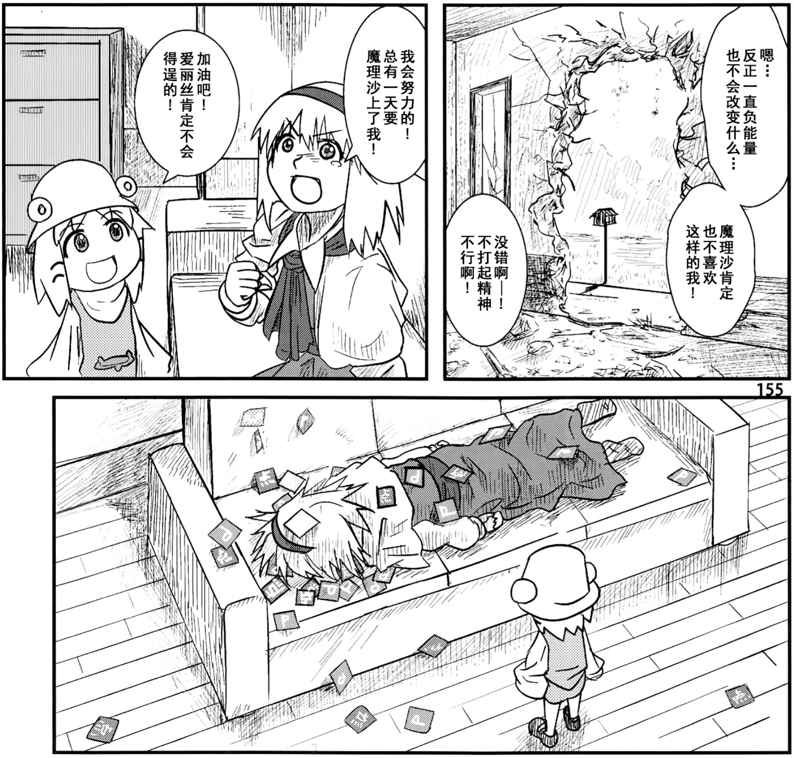


圖 6：サカナ《諏訪子紀事！》第五話〈人偶〉（流水亭，2013 年）。這一系列把諏訪子完全寫成一個天真無邪的小孩子，到處鬧笑話，包括如圖所示地「安慰」愛麗絲，搞到爆出Ｐ點。這裡的感情描寫其實已經有點讓人覺得是為了搞笑而誇張到失實，但就是好笑。在眾多讓愛麗絲出糗的魔愛本之中，本作因為加入了「童言無忌」的元素而更顯殘暴。漢化相對於原文可能有所誤差，然而也無須細究了。

圖 7：雨山電信《RAINMAKER》將靈夢設定成因為「式神化」、承載博麗之力，使智能與人格變得宛如自閉症孩童般，無法學會許多社會常識的樣子。而魔理沙在本作中一方面擔當靈夢的照顧者、輔導者，一方面還要抵抗家族要求回去接掌家業的壓力，以至於面對幻想鄉高層的政治黑幕。在這樣陰鬱重重的獵奇氛圍之下，即便出現共浴的畫面，也不會令讀者感覺到什麼粉色的氣息。相對於該回（第一話）稍早宴會時眾人調戲帕秋莉「幾時和魔理沙結婚」的歡鬧場景，此處顯現的魔、靈之間的關係，是遠遠超越於姐妹或戀人的一種羈絆：魔理沙是追求自由，而靈夢是已不知自由為何物。這部長篇同人漫畫將「幻想鄉是八雲紫等大妖怪所構築而控制著的一個世界」這個一設予以繁化、極化，並且多端地揭示黑暗面，達到明顯的反烏托邦的程度，可說在「現實－架空」的光譜上極往「現實」一端伸展；於是，女角間的情誼，便難再以「純淨」的百合來形容，而是多了許多在邪魅中尋求人類本心的異色。

圖 8：糾結在「病嬌」與「想要走出來」之間的狀態。我們似乎都很能享受這種糾結。(《你的愛，像星光》)

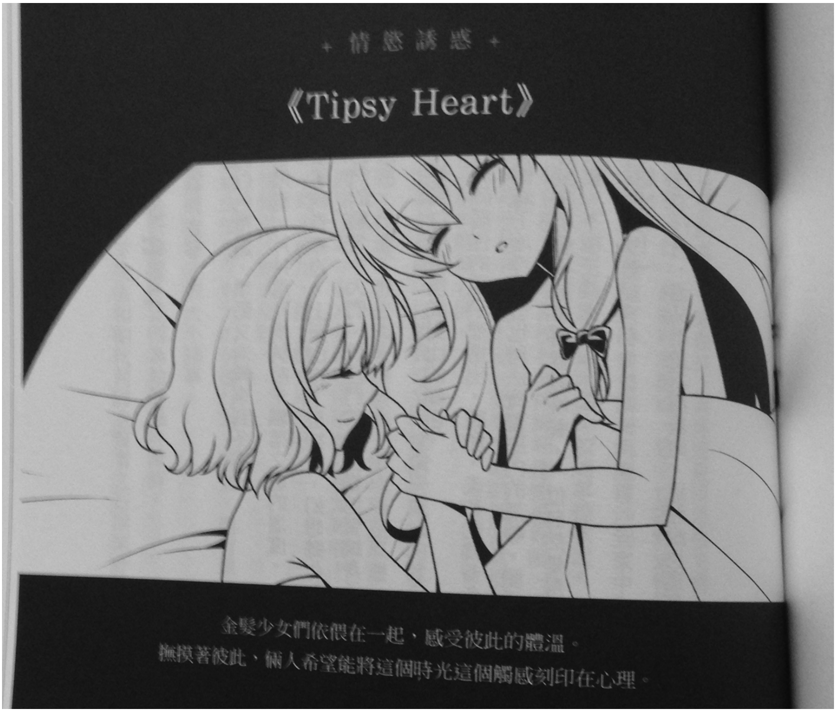


圖 9：台灣社團 Twilight-日月之境-發行，嘯風弄月著，日津樹伶插畫：《東方幽夢抄－嘯風弄月短篇集》（首發於 2015 年 6 月 6 日博麗神社例大祭 in 台灣，本刊和它同梯）中的一篇。在這 26 頁的短篇中，愛麗絲先是在確認自己陷入熱戀後，困於「我是變態嗎？」這等標準的恐懼，然後在魔理沙的主動之下，半推半就——或者該說是 1%推、99%就地逐漸與之一同抵達了「終點所在的樂園」。典型的攻受關係與「從糾結到解放」的簡單發展、性愛描寫、標準結局，反映了……我可以不必像那些把讀者當白紙的教科書或論文那樣，贅言說這反映了什麼吧？

圖 10：《你的愛，像星光》中揉合正經和搞笑的嘗試：

「當我喜歡樓時你就喜歡路／而我的門總接住你的歸途」

深嵌歷史的心障，秘神涵化的委曲

——「障礙之民」考

陳征洋[1]

我覺得天空璋是玩的時候很開心、玩過之後很堵心的類型。啊——『璋』差不多就是那種感覺吧。鬱悶感會從四面 boss 之後的立繪裡滲透出來。

——「從第二攤開始的廣播（第 84 回）」[2]ZUN 的發言

幻想鄉的緣起，若撇開我等障礙之民不過是一張白紙。

——《東方天空璋》射命丸文故事線 EX 面，摩多羅隱岐奈台詞

---

[1] 還在備考的無業遊民，民俗、東方愛好者，目標是成為人類學者。

[2] 一迅社編輯小此木哲郎和 ZUN 主持的小型廣播，內容主要是二人喝酒閒聊，偶爾涉及《東方》的話題。第 83 回的錄影 Youtube 網址: https://www.youtube.com/watch?v=PK10RtGxeAQ

今年四月，ZUN 公佈了 TH16 的標題《東方天空璋：Hidden Star in Four Seasons》（後文省略為《天空璋》），引起了眾人猜想。這個標題其實相當特殊，那就是「璋」這個標題的核心詞，太偏門了，或者說其內涵範圍太小了。《新華字典》解「璋」只說是「古代的一種玉器」，可見這並不是當今的常用字，日本一般的辭書亦少有收錄，只有《漢字源》之類專門的漢字辭典才能找到。

「璋」，無論其字，還是其物，用我們圈內的說法，正是早已「遁入幻想」。

回顧之前作品的標題，如十年前《風神錄》的「錄」可以是各種各樣神話的、歷史的、當下的記錄，所指的可能很多。而《天空璋》的「璋」卻只能定位到中國的玉器文化。這真是讓人釋然，又讓人困惑——原捏幾乎可以精准定位，但如此狹窄的創作空間，ZUN 又能如何引申呢。

然後到了八月中旬，《天空璋》發售，我們發現新作中根本沒出現什麼玉器，ZUN 也沒有解釋「璋」字，甚至連臺詞中都沒這個字。然而卻有一個字形和讀音都相近的字，即「障礙」的「障」。

「障」出現在了六面 Boss 摩多羅隱岐奈向四位自機的自我介紹中——「障礙神」。同時，也在天狗線劇情的核心詞「障礙之民」中。值得注意的是，ZUN 在天空璋發售前夕評價新作「讓人開心之後很堵心」、「『璋』就是那種感覺吧」、「鬱悶感從四面 boss 以後的立繪滲透出來」，而「障」的意思即「堵塞；阻礙」，那麼「璋」似乎也就只能解作

「障」了吧[3]。

但為什麼「障」在標題裡變成了「璋」？ZUN 為什麼說《天空璋》表面上很輕鬆，但實際上很「堵心」？隱岐奈為什麼說「幻想鄉的緣起，若離開我等障礙之民不過是一張白紙」？「障礙之民」的真面目究竟是什麼？本文將嘗試解答以上問題。

巫覡手持的御柱——「璋」[4]

首先我們來看看「璋」是一种怎样的「古代玉器」。今年是《風神錄》十周年。《風神錄》中諏訪子的【源符「厭川的翡翠」】正呼應著天空璋標題中的「璋」。作為禮器的璋雖然已經淡出了現代人的視野，但正如家喻戶曉的成語「完璧歸趙」，枕詞「玉之緒（玉の緒の）」，我們也還知道中國、日本都發祥過璀璨的玉石文化。

玉，首先是人類從石器時代就開始采用的一種石材。尤其是硬玉（翡翠），以其高密度和高硬度，成為了石器時代最優質的物料，可以打磨加工其他石器，而且還玲瓏剔透，色澤多樣，異於凡石，充滿著神秘色彩，然而數量稀少。所以玉石隨著新材料的興起（金屬冶煉的出現），不再用來敲打琢磨石器，而漸漸成為了巫覡手中的通神法器，被

---

3 編注：本文完成後，《東方外來韋編》第四期發售，其中ＺＵＮ即在訪談裡明確表示：因為「天空障」看起來會很怪，所以就改成了「天空璋」，至於為什麼叫「璋」則未再進一步說明。雖然官方答案如此簡單，但我們的考究所挖出的歷史文化淵源仍與《東方》有著千絲萬縷的連繫，故仍請各位讀者參考。

4 陳顯丹：〈「牙璋」初論〉，《四川文物》1989 年 01 期。

賦予了「超自然」的力量：

古人認為，玉是日月山川之精華，可以和自然界各種神靈溝通，也可以作為辟邪、斂葬使用。甚至認為食玉可以長壽，穿玉衣入葬可使屍體千年不朽。《周禮・考工記》：圭璧五寸,以祀日月星辰；《漢書・溝洫誌》： 沈馬及璧以禮水神也；《禮經》：天子之望祭山、海，祭畢，例有埋玉璧。古代還用玉祭祀日月星辰、大山名川，以祈求福祉、平安[5] 。

隨著古代社會的發展，政治、文化制度的進步，玉也漸漸化為了社會地位、德行的符號，分化出各種形制，形成了系統化的禮玉體系「六瑞」——《周禮・春秋・大宗伯》：「以玉作六器，禮天地四方。以蒼璧禮天，以黃琮禮地，以青圭禮東方，以赤璋禮南方，以白琥禮西方，以玄璜禮北方。」

然而，在這「六瑞」中，璧、琮、圭、琥、璜的形制和用途，學界無甚重大爭議，唯獨璋，其形制幾種，用途幾何，迄今仍無定論[6]。目前考古發掘出土的璋，其形制大致分兩類：

---

[5] 大茶：〈赤璋禮南方——記三星堆出土玉璋〉,《中國集體經濟》2016 年 26 期。

[6] 編注：另可參見《詩・小雅・斯干》上：「乃生男子，載寢之床，載衣之裳，載弄之璋。其泣喤喤，朱芾斯皇，室家君王。」即是說生了男孩，給他好睡的床、好穿的衣服、好把玩的玉樟。這是成語「弄璋之喜」的由來。2014 年 ZUN 生了兒子，可能因而想到了此字，然而目前看不出此事與《天空璋》一作有無關係，所以大家先知道有此典故就好。

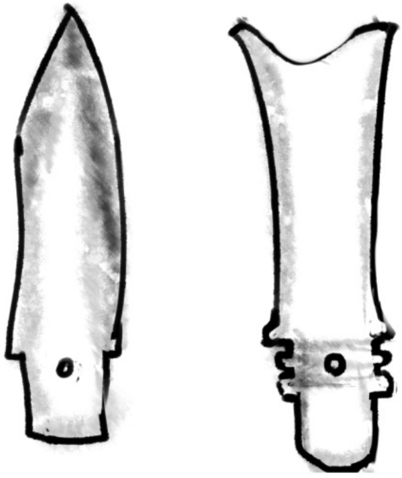
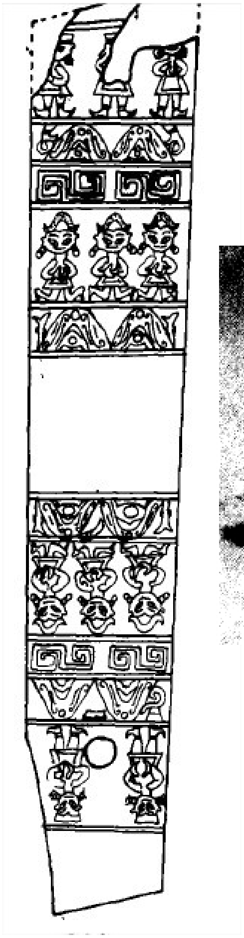


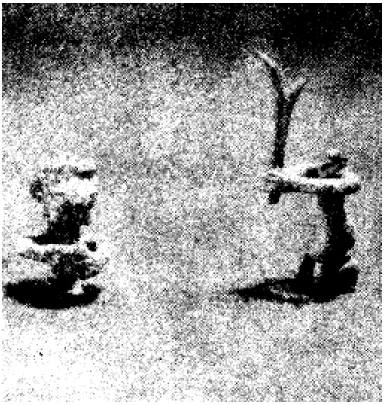
圖 1：璋的兩種形制－斜刃銳角形、凹刃型

一種是頂端作斜刃銳角形的璋。這種璋和圭的形狀及其相似，《說文解字》解璋字：「剡上為圭,半圭為璋。」《莊子・馬蹄》:「白玉不毀，孰為圭璋。」將二者相提並論。有趣的是，圭字，即兩個土字疊加而成，那麼「半圭」即土，那麼這類經常出土自墓葬的尖頭璋，很有可能與土地信仰、祖先信仰（喪葬）有關。值得註意的是，無論是中國，還是日本，土地信仰和山嶽信仰在一定程度上是融合在一起的[7]。

另一種是頂端兩側有尖（凹刃）的璋，即「牙璋」。《周禮・典瑞》：「牙璋以起軍旅，以治兵守。鄭司農曰：牙璋琢以為牙，牙齒兵象，故以牙璋發兵，若今銅虎節。」

[7] 參見《東方文化學刊》第 6 期〈御柱考〉。





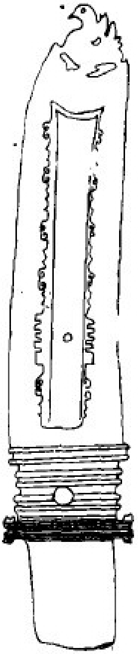


圖 2（右）：三星堆出土的玉璋和持牙璋小銅人像[8]

[8] 引用自陳顯丹：〈「牙璋」初論〉，同注 2。

前人認為這種璋的凹刃象形著「猛獸的牙齒」，和虎符一樣象征著軍權。但現代考古學卻認為，牙璋是誤釋，因為出土的上古牙璋並沒有磨出刃，牙璋的「牙」並非牙，那麼這個形狀究竟意味著什麼呢？在三星堆遺址二號坑（祭祀坑）中出土了牙璋上雕飾的圖案能給予我們啟發：兩座大山的兩側各置有一具牙璋，而小銅人手持牙璋，在山前作跪拜狀。可見牙璋和山地信仰有關，很有可能是古蜀人（或謂夏人的一支）祭山的祭器。

在古人眼中，玉同石柱上的蛇、山嶽、神木、巨石、立柱一樣，都是顓頊「絕地天通」之後，凡人與天神溝通的媒介、通天之路、「神道」。

而另一方面，牙璋所祭祀、寫照的神山，很有可能就是古人眼中的宇宙山，而以建木扶桑、昆侖銅柱（甚至是諏訪御柱）為代表的宇宙樹／世界樹／天空樹不過是它的變體而已。更加有趣的是，三星堆遺址中還出土了一件頂端刻有飛禽的玉璋，要知道三星堆文化可是以太陽神鳥而聞名的，這玉璋上的鳥可能就是「負日金烏」，而這件玉璋就是扶桑神話的一個縮影[9]。也就是說，巫覡手上所持的牙璋就是另外一種形式的「御柱」。讀過學刊第六期《御柱考》的讀者應該熟悉，立柱祭祀的一大根源就是祖神和地神合一的地母神信仰，而且我們現在也知道了，摩多羅隱岐奈的側面之一正是地母神，這個地母神格又是從何而來的呢？

[9] 值得一提的是，赤璋所禮的南方之神，就是朱雀。

幻想鄉的三位「秘神」

從「璋」本身的文化意涵中，我們就已經隱約看到了其與《風神錄》的聯繫。《天空璋》有沒有其他呼應《風神錄》的內容呢？答案是肯定的。《天空璋》的六面又多了一個「新」的種族「秘神」。其實「秘神」[10]早就在幻想鄉中登場了，就是《風神錄》二面 Boss 鍵山雛，她的稱號就是「秘神流雛」。鍵山雛的原捏是日本名为「流水人偶（流し雛）」的習俗——將人偶丟到河海中流走，帶走身上的不祥與災禍。而日本每年舉行「流水人偶」儀式的女兒節（三月三），原型也是古代中國上巳節祓禊[11]消災的民俗和「流觴曲水」[12]的遊戲。

筆者也親身體驗過諏訪大社除夕舉行的大祓式（即重大的驅邪儀式），從神職人員那裡得到了一個白色的紙片人偶（《東方求聞口授》戲稱為「速成人偶」），但最後人偶的命運不是放在水裡漂走，而是「同災禍、不祥一起」撕成碎片。

然而最有意思的是鍵山雛的設定：她原本是驅邪之神，卻因收集、

10 摩多羅的種族「秘神」應該是特指某種族，本小節中的「秘神」取廣義，即神秘的神明。

11 音「服細」（ㄈㄨˊㄒㄧˋ／fu2 xi4），洗濯身體以除去凶疾。

12 在上游放置酒杯，酒杯順流而下，停在誰的面前，誰就取杯飲酒。王羲之〈蘭亭集序〉：「永和九年，歲在癸丑，暮春之初，會於會稽山陰之蘭亭，脩稧（禊）事也。羣賢畢至，少長咸集。此地有崇山峻領（嶺），茂林脩竹；又有清流激湍，映帶左右，引以為流觴曲水，列坐其次。雖無絲竹管弦之盛，一觴一詠，亦足以暢敘幽情。」

儲存、看守厄運和災禍而成為了像是邪神的「厄神」。當然這是一種混淆，或者說身份對調，但這又和「秘神」隱岐奈有什麼聯繫呢？其實，隱岐奈的障礙神側面，有著和鍵山雛一樣的驅邪職能[13]，也同樣被混淆為邪神。柳田國男(1875-1962)在《石神問答》的「第二十六封」針對京都神泉苑的「八所御靈會」被稱為「道祖神祭」，感歎道：

道祖原本是障神，明明是驅邪的一方，但是神又沒有名片，所以人們不知什麼時候把二者（道祖神和疫病神的）混淆在一起[14]。

隱岐奈和鍵山雛這兩位秘神[15]，可說是一對「難姐難妹」。

不過，和隱岐奈聯繫最緊密的「秘神」，莫過於在《風神錄》附帶文檔中登場的「御射宮司（ミシャグジ）」神，亦即諏訪信仰的本質、核心和源泉[16]。御射宮司和摩多羅（既指原捏的摩多羅，亦指創作中的隱岐奈）一樣，乃是有著多重神名的謎一般的神明，我相信御射宮司如果獨立為一角色的話，那麼 ZUN 多半也會給她一個「秘神」稱號。複數的名字，就意味著多重的身份／神格，其中御射宮司和摩多羅至少有

---

13 但原理不同，流雛是將厄運帶走，而障神則是將不祥擋在外面。

14 柳田國男：《石神問答》，東京：聚精堂，1910 年，頁 185

15 摩多羅被稱作秘神，但隱岐奈的障礙神側面，即道祖神，也因其御神體多有陰陽交合的表現被奉作秘神。柳田國男推測，日本由於各朝代都禁止淫祀，而這些帶有原始生殖信仰色彩的崇拜對象就成為了秘佛秘像。參見《石神問答》，頁 148-150。

16 參見本刊第一期〈守矢雙神與現人神雜考〉和第六期〈御柱考〉。

三處是重合的：障礙之神、宿神[17]、星神[18]和地母神。

《風神錄》十周年，這三位「秘神」在幻想鄉相聚，這僅僅是個巧合嗎？隱岐奈是不是早在十年前，就已經潛藏在幻想鄉的兩位「秘神」背後？

障礙之神與隘勇線[19]

「御射宮司（ミシャグジ misyaguji）」這個名字可以去掉敬語「御」繼續簡化為「射宮司（シャグジ syaguji）」。而「射宮司（シャグジ）」這個詞特別有意思，它可以音轉為「御杓文字（オシャモジ omsyamoji）」、「佐口（サクチ sakuchi）」、「杓子（シャクシ syakushi）」「佐護持（サゴジ sagoji）」「守宮神（シュグジン syugujin）」「障子（ショウジ syouji）」，然而在「射宮（シャグ syagu）」發生「佐（サク saku）」、「守宮（シュグ syugu）」、「佐護（サゴ sago）」、「障（ショウ syou）」等意義單元的音轉的同時，還會發生「グ/ク gu/ku」、「じ/し/じ

17 「宿神（しゅくしん）」或許是「射宮司（シャグジ）」的音轉，這一點柳田國男和中澤新一都有所論述。參見中澤新一：《精靈之王》，東京：講談社，2003 年。

18 御射宮司和天白神（北斗和北辰的合一）存在著密切的聯繫，很多學者已有論述。參見金井野菊：〈諏訪的大天白神〉，《日本原初考：古諏訪的祭祀和氏族》，東京：永井出版企劃，1977 年。野本三吉：〈天白神筆記：民眾信仰的源流〉，《日本原初考：古諏訪的祭祀和氏族》。這一點柳田國男也有提及，參見《石神問答》，頁 70。

19 本小節主要參考〈概要〉，《石神問答》，頁 1-22，以及該書其他章節的內容。

ん/しん/チ ji/shi/jin/shin/chi」這樣單個音節/音拍的轉變（顯然後者比前者更容易發生），這使「射宮司（シャグジ）」的音轉更加複雜多變。

而「シャグジ」對應漢字的情形就更多了——射宮司、社宮司、石護神、石神、石神井、尺神、赤口神、杓子[20]、三狐神、佐久神、左口神、作神、守公神、守宮神。當然，發生音變之後，對應的漢字也會有變，如「シュクシン」能寫作「宿神」,「ショウジ」能寫作「精進」。這麼看來，隱岐奈的多重身份和御射宮司比起來，簡直就是小巫見大巫。

那為何「御射宮司（ミシャグジ）」會有這麼多名字呢？其實，音轉這個語言現象比我們想像的要常見。例如俗話「三個臭裨將勝過諸葛亮」傳到後世變成了「三個臭皮匠勝過諸葛亮」，這就是典型的語訛音轉——庶民生活中哪有什麼裨將（副將），所以訛傳之下就變成了接地氣的「皮匠」。當然音轉的類型遠不止如此，如方言音轉、連綿詞音轉、假借音轉、同源音轉等等，深入的介紹本文只能割愛，但希望大家能瞭解一點：

民間的口頭傳承（也即民俗世界），小到一個詞語，大到一個傳說，都不是一成不變的。傳播到不同地方，流傳到不同時代都會發生附會、混淆、融合、堆磊等等變化。這些「民俗事象」絕不是「浮在空中的存在」，而受到「傳承者現實生活的制約」，它們不是「散在的事

[20] 柳田國男也提到了日本民間也存在著用勺子供奉石神的例子，再結合前面提到的天白信仰，那麼隱岐奈服飾上的北斗七星，其淵源或許正是御射宮司。

物」，毫無規律可尋，而是和其所在的社會保持著有機聯繫[21]。

無論是摩多羅，還是射宮司，都應該要先建立這個觀念才好考察。而在一百年前，就出現了以該方法對射宮司進行的系統研究：柳田國男的《石神問答》。柳田注意到日本關東的鄉野、山間、大社的境內分佈有一些小小的祠堂，祭祀著名叫「シャグジ」的神明，但卻沒人有說得清其來由。此外，日本從東到西遍佈著與其相關的地名、類似的信仰，讓人不能無視。

該神的一個重要的身份就是「道祖神」，即「塞神」、「障神」、「障礙神」，也就是和隱岐奈重合的一份神格——「障礙之神」，而這一層神格又往往和「境界[22]之神」（如岐神）合一。其御神體主要是石頭的形式，有時立於村界，將邪神擋在外面；有時設於寺社境內，守護神佛；有時置於道路旁邊或分叉口，保佑行旅的安全。但其最風光的時候，還是平安時代被朝廷請至四堺四隅祭、道饗祭、御靈會，將妖魔鬼怪（本來是疫病神）阻擋在京城之外，為國家消災驅邪。然而到今天卻凋零為鄉野的小祠，以其他的面貌活躍在民間（如結緣神、送子神、子安神等等）。

---

[21] 高桑守史：〈日本民俗學方法論〉，《域外民俗學概要》，銀川：寧夏人民出版社，2005 年 3 月，頁 68。編注：日文「事象」對應中文為「事態」、「現象」，可通用，只是現代的中文較少用。

[22] 編注：日文「境界」是「邊界」的意思，中文「境界」則通常是「境地」的意思（如王國維的「人生三境界」），其實不宜混淆，只是東方同好多已習慣了直接沿用「境界」二字，故姑且從俗，但請大家注意。「境」和「界」單字都既可指分隔線，也可指一塊完整的地域，所以連用起來是哪個意思，就以習慣或上下文脈絡為準。

然而柳田國男在《石神問答》中得出的結論是，塞神（障神），和與其及其類似的山神、荒神一樣，是「從海的對岸來到列島的祖先們」，和原住民劃定疆域，約定互不侵犯，而將土著神祭祀在邊境之上，如同隘勇線（防衛線，此為日本沿襲自清朝政府的臺灣殖民政策用詞）[23]。正所謂：

日本建國或之前尚存生蕃（原住民）的頑抗，建國後也有瘟疫的來襲。為了消除來自四面邊境的禍患，所以時人開始重視地神的祭祀，崇拜守護境界的神明[24]。

柳田還認為，記紀神話中的國津神和荒神／山神，正是對原住民的區分性稱呼[25]：「恐怕是服從天皇的先住民首領被稱作國津神（地神），而不服朝廷的抵抗者則叫荒神、山神吧。這也是得到土地者必須尊重地主神的緣由吧。」

當我們將障礙和原住民聯繫在一起，其實「障礙之民」的真身已經若隱若現了。

---

[23] 編注：參見鄭安睎《日治時期蕃地隘勇線的推進與變遷(1895～1920)》（臺灣國立政治大學民族學系博士論文，2011 年 6 月）：「『隘』是中國古代防禦西北疆域諸族的重要構築工事，簡而言之就是隘防，有時也會被利用在聚落或道路的盜賊防禦……臺灣設『隘』之目的，初是為防範生番下山滋擾，以保護界內開墾者安全；清末以至日治初期開始轉為開發內山富源，而向山區擴張的制度。因此，『隘線』的變化，也經常可以呈顯時代的變動與各民族間的生存空間變化的關係。」

[24] 《石神問答》，頁 20。

[25] 《石神問答》，頁 60。

障礙之民的真身

「障礙」這兩個字是天狗故事線劇情的關鍵字。隱岐奈說「我們（秘神）和天狗都是障礙的執掌者，生息的地方不一樣」，稱自己為「障礙之神」。而文則回憶道「障礙之民的先祖分為兩撥。一撥擇山而棲，變為天狗。另一撥潛於佛像背後，棲息於人類村里，那就是障礙的秘神」，還稱隱岐奈「相當於天狗的祖先」，還牽涉「被塵世所疏遠的河原民的歷史」。天狗記者和秘神間的對話，雖然很簡短，但是如果不弄清「障礙」這詞的含義，依然是一頭霧水。

前文已經介紹了「障礙之神」的「障礙」意指驅邪、劃定或守衛境界。但是佛教中也有「障礙」這個術語，其意取的是「遮蔽」，即有情眾生會為無明、煩惱、惡業等種種障礙所障蔽而無法得道。在日本，據說僧人為「障礙」所困而走火入魔會化為天狗，即成為一種新的「障礙」，妨礙其他僧人修行。《溪嵐拾葉集》[26]傳摩多羅神敲著鼓跳著舞念經作法（天狗怖し），就能驅趕走天狗，可謂具有「除障」的神通力。然而摩多羅卻又稱「障礙神」，就好似鍵山雛的「尷尬」,「除障之神」是否又和「障礙之神」混淆在了一起呢？

天狗和摩多羅神都是日本密教的信仰對象，都和佛教的「障礙」有關聯。那麼佛教的「障礙」置於前述《天空璋》的語境中似乎也說得通。但是本文想換一個角度，即從前述柳田所考證的「石神」的角度，

[26]日本 14 世紀天台宗的佛學論著。

來解釋這個「障礙」。

柳田國男在《石神問答》中提到了一個和道祖神有著密切關係的國津神——猿田彥神。柳田當時考察的，大都是日本人通常觀念下的一些不上檯面的雜神、野神，然而猿田彥神卻有在日本的正史（《古事記》和《日本書紀》）裡登場，且有著一個響噹噹的名字——「天孫降臨的嚮導神」。據《日本書紀》記載，天孫瓊瓊杵尊降臨葦原中國，走在天八達之衢道的途中，有一位鼻長七咫，背高七尺，眼睛如八咫鏡般亮閃閃，面容赩然似酸漿果（一種果實為紅色的植物）的怪異人物橫在路上，向瓊瓊杵尊介紹自己是國津神，前來接引天孫至日向的高千穗。

圖 3：神奈川奈良市御靈神社祭祀中扮演猿田彥的演員。[27]

大家看看猿田彥神的長相，這其實就是後世大天狗（鼻高天狗）的形象。所以天狗的起源有一說就是猿田彥神（某種意義上的天狗之祖）。此外，猿田彥和道祖神的聯繫密切，在民間，障神／塞神／道祖

27 引用自日文維基「猿田彥」詞條的 Public Domin 圖片

神常常和猿田彥神混淆在一起，這裡除了神話上的淵源（嚮導神、行路神），柳田國男還從方言上考證，猿田彥（サダ）就是守護邊境之神（ミサキ），即「境界」之神，在這一點上道祖神（障神/塞神）也是和猿田彥同一的。

但最有意思的地方，還是柳田對神話中身為「土著神」的猿田彥為「外來神／中央神」瓊瓊杵尊引路的解讀[28]：

這個傳說從一家的家族傳承，變成了國民所共有的傳說。在日本建國之前，大多數國神（土著神，其實指的就是酋長）就如同井底之蛙一樣，不認為外敵會大量入侵，所以個個都猖狂。然而其中卻有一位率先對天孫（外來民族的首長）以禮相迎，奉為上座。其忠誠心不輸於出雲的國主。從此淳樸的古代人就開始敬重、感謝這位神明（猿田彥神），對其祭祀不敢怠慢。然而到了中世以後，道教和佛教的思想混入了該神的形象之中，這雖然是很可惜的干擾。但從另外一個角度來看，如果沒法說習合的話，那麼這支伊勢的豪族（猿田彥神）就會像大伴氏、忌部氏（傳統的神官世族）那樣哀愁嗟歎了吧（即沒落），正所謂塞翁之馬，因禍得福。

也就是說，作為日本列島的一原住民部族的酋長的「猿田彥」，第一個站出來歡迎外來的天皇一族首長「瓊瓊杵尊」，並奉其為上座，這也就意味著繩文人（漁獵採集文化）的「猿田彥」一族接受彌生人（農耕文化，特別是水田稻作）的天皇一族的同化，從山地遷移到低地，接受外來先進的稻作文化。而日本建國以後，這支被同化的繩文人部族在

[28] 《石神問答》，頁 114-116。

伊勢紮根，將這位有著開創之舉的祖先當做神一樣崇拜，而確立了統治地位的天皇一族看在酋長「猿田彥」的功績上將他們一族的傳說也寫入了日本的正史之中。到了後世，先進文化不斷從大陸波浪式湧來，「猿田彥」一族不像其它的中央豪族如大伴氏、忌部氏那樣故步自封，而是牢記祖訓——積極接受新事物，與時俱進。甚至給祖神穿上佛教、道教的衣裳，於是得以在外來文化的衝擊下存活下來。

反映在記紀神話中的「猿田彥」一族的歷史，是不是給我們一種「似曾相識」的感覺？文回憶天狗一族的歷史：「**障礙之民的先祖分為兩撥。一撥擇山而棲，變為天狗。另一撥潛於佛像背後，棲息於人類村落，那就是障礙的秘神**」。如果將「障礙之民」暫時解釋為原住民、繩文人，那就很好解釋了：

日本列島原住民的先祖分成了兩派，一派為以大國主（出雲國的大王，將國土獻給了天孫）和猿田彥為代表的「讓國」派，他們接納了外來民族的文化，為其同化，即放棄了山居，將聚落遷移到了低地，即所謂「棲息於人類村落」。另一派則是以建御名方為代表的抵抗派，在外來先進文化的衝擊下，他們不願接受外人的統領，只好遁入深山，被天皇一族污蔑忌憚為山人（天狗）、山神、荒神。

障礙之民就是原住民，而他們的首長則被奉為「障礙之神」，潛藏於佛背之後，即暗喻後世的神佛習合。猿田彥或許就是和隱岐奈一同棲於人里，潛於佛背的「秘神」之一[29]。

[29] 事實上，摩多羅和猿田彥通過射宮司可以合為同一人，或者說摩多羅藏于猿田彥之後？

那麼為什麼原住民會被稱作「障礙之民」？《石神問答》也藏著解開這個謎團的鑰匙。

《石神問答》收錄的第十一封信件〈緒方小太郎寄給柳田〉中，緒方氏（日本國學家）認為石神（厭禳之神，即驅邪之神）源自中國，還轉引了：

元代陶宗儀《南村輟耕錄》：「**今人家正門適當巷陌橋道之沖，則立一小石將軍，或植一小石碑，鐫其上曰石敢當，以厭禳之。則世之用此，亦欲以為保障之意。**」

唐代顏師古對《急就篇》中「石敢當」的注釋：「**衛有石昔、石買、石惡、鄭有石制，皆為石氏，周有石速，齊有石之紛如，其後以命族。敢當，所向無敵也。**」石昔、石買等等都是人名，「石之紛如」也是「石」這個地方一個叫「紛如」的小臣，其後人以石為姓氏[30]。

有意思的是，中國也有將石頭視為「障礙之神」的類似信仰，石頭即「驅邪（厭禳）之物」，「保障」，這石姓之民就好似「障礙之民」。但這並不意味著，文所說的「障礙之民」就一定是信仰石神之民。「障礙」應該有更豐富，更符合《天空璋》天狗故事線語境的含義——

[30] 編注：就如「介之推」，這類「什麼地方的誰」、以地名為氏的叫法，在漢代實施編戶齊民、混同姓氏之前很多，是封建社會所常見的，日本、歐洲亦然。《東方》裡藤原妹紅姓名的讀法「Huziwarano Mokou」中的「no」也就是「之」的意思，現代雖省略不寫，但在讀音中留下來，即是對封建遺緒的沿襲、承認或者尊重。香港黑幫片也有「銅鑼灣浩南」、「尖沙咀段坤」（《掃毒》，2013 年）之類稱呼，後者且不滿足，還立志要做「香港的段坤」、「世界的段坤」。理解這種角色，對我們理解古代封建社會，也是有幫助的。

《石神問答》收錄的第十六封信件〈柳田國男寄給伊能嘉矩〉中，柳田考證了日本的「象頭山」、「精進川」等相關地名，認為它們的語源是「障子」。柳田還注意到了佛經中的冥河「象頭山」在日本不僅讀作「さんずがわ」，還讀作「しょうずか」，而璋／障的吳音都讀作「しょう」，更有意思的是，三途川的河原別名「賽之河原」（出自江戶時代），這也就是說，所謂三途川就是塞之川（「賽神」和「塞神」指的都是障神），即障礙之川。如此之多的以「障子」命名或是由其訛轉而來的地名，其實說明，山川、河流在日本人眼中有著「障礙」之意。那麼所謂「障礙之民」就是「山人」、「海民」、「河原人」等等，用一個詞來總結，就是「非稻作民」。

天皇一族是信奉稻米的一族，所以水田稻作就是日本工業化以前的主流文化，而水田農耕合適的地理環境為平原低地，山川海原自然就是稻作民眼中的「障礙」（當然，這只是一個側面），而且「非稻作民」除了從事其他與稻作無關的行業（不接受天皇的「教化」），還不受土地的約束，為難以管理的「流民」，所以他們受到疏遠、歧視、邊緣化並不奇怪。比如從事狩獵的山民，乃至於處理肉食的職業（和山人有所區別，不一定為原住民），在佛教的「罪」、神道的「穢」、俗世的「稻米本位」這「三座大山」下壓迫得喘不過氣來[31]。

「障礙神」是一個民俗事象、一個實際的信仰對象，但是「障礙之民」應該是 ZUN 創作出來的詞。假如 ZUN 是借鑒了前述柳田國男的考證，「障礙之民」取的是「以山川、河流、海原為生的人們」，它非常類

[31] 原田信男：〈米和肉的社會史：天皇・歧視・國家領域〉，《札幌大學女子短期大學部紀要》通卷 21 号，1983 年。

似柳田國男提出的「山人」概念，但也不局限於柳田所關注的原住民（山人），它還擁有著更豐富的內涵。

歷史而又當下的「山人論」[32]

前文筆者大量引用、介紹了柳田國男的民俗學論著《石神問答》的內容，並與《風神錄》、《天空璋》的文本相互比較。大家也很容易發現柳田的研究和 ZUN 的創作間的緊密聯繫。但你要說目前為止這些考察只是「巧合」或「二創」，筆者也難以辯駁。所以就讓我們跳出那些具體的結論，站在一個更寬廣的語境下來比較柳田的研究和 ZUN 的創作——《石神問答》是在怎樣的歷史背景下撰寫的？假如 ZUN 在射命丸文的故事線上借鑒柳田國男的研究，那麼他為什麼這麼創作呢？

首先，我們從柳田的背景談起吧。柳田國男是日本近代的民俗學先驅，於 1930 年代中期確立了「日本民俗學」的理論體系[33]。他的人生大致可分成三段：青年詩人，壯年官僚，晚年民俗學者（當然柳田的一生都是文人，在學生時代就已經接觸了早期的民俗學）。在他擔任法制局參事官的最後兩年(1909-1910)前後陸續發表了被譽為柳田「初期民俗學三部曲」的《後狩詞記》、《遠野物語》、《石神問答》三部論著。

---

[32] 本小節主要參考王京：〈柳田國男的「山人」論〉，《大眾文藝》2012 年 4 期和大塚英志編：《柳田國男山人論集成》，東京：角川學藝出版，2013 年。

[33] 詳見福田亞細男等：〈日本民俗學的形成——福田亞細男教授北師大系列講座之二〉，《民間文化論壇》2016 年 05 期

第一本介紹的是柳田考察過的日本西南山村中狩獵習俗，第二本記錄的是日本東北小盆地鄉村的民間傳承，也應該是我們最熟悉的一本[34]，第三本就是本文的主角。

這三本論著的內容，不是割裂開來的，而是屬於柳田國男的前期民俗學研究「山人論」體系的一部分。柳田國男的「山人論」可以追溯到 1905 年的隨筆《幽冥談》（包含天狗的內容）和 1909 年的小考《談一談天狗》（天狗の話），可見柳田氏是從天狗的傳說開始了「山人論」的構想。《天空璋》中身為天狗記者的文採訪障礙之神隱岐奈，正好似呼應著這一點。而「山人論」具體是個怎樣的學說？編寫了《柳田國男山人論集成》（山人論相關論著、論文、散文的合集）的當代民俗學者大塚英志(1958-)為該書所作的後記總結得非常精闢，筆者想引用其開頭部分，以饗讀者[35]：

柳田國男的「山人論」，是當時日本的群山中還居住著原住民的後裔，那些先住民的身影則被誤認為是山人、山姥或者天狗，這樣的一種假說。今天的日本人認為「日本（民族）」是一個「單一民族」。但是對於明治時期，那些相信《古事記》、《日本書紀》的記述的人們，「日本（民族）」乃「多民族」則是不言而喻的吧。北海道尚未『國民』化的阿依努民族還保持著鮮明的文化和民族特性，其他地方，例如甲午戰爭後變成日本殖民地的臺灣也存在著先住民族。在明治政府努力將他們以「同化」的名義而「國民化」的漩渦中，柳田度過了青年時代，成為了

---

34 當年周作人購得了柳田自費出版的第一版，評論道「《遠野物語》一卷，計一百一十九則，凡地勢時令，風俗信仰，花木鳥獸，悉有記述，關於家神，山人，狼狽猿猴之怪等事為尤詳。」本刊第六期〈序曲：祈望〉中也有介紹。

35 大塚英志：〈後記〉，《柳田國男山人論集成》。

一名官僚。

柳田國男的「山人論」的前提，也就是明治時期的多民族國家說，這也同時涉及到日本人的「起源論」。日本人從哪裡來，對於現在讀者而言是個美好的問題吧。然而那個時候的「日本人」的含義要比今天更為複雜。對於克魯波克魯論爭（コロポックル論争），也就是是否能將克魯波克魯人（阿依努傳說中的小人）視作日本列島的原住民，人類學者們便爭得不可開交。明治時期提出的日本人起源論，乃列島上民族之間的紛爭——天皇家的人們從海外，即「高天原」而來，極具「勝利者」的潛質。柳田於明治三十一年（1898）在伊良湖岬的旅途中，和田山花袋一起在海邊撿椰子果實，想像到遠古的時候，自己的先祖會不會是像椰子一樣從海上飄來的。這雖然是個美好的說法，但從海上而來的人只是多源的日本人先祖中的一支。

明治政府打算將天皇一族作為中軸線，按著記紀的套路撰寫歷史，然而「敗者」並沒有滅亡，其中一部分被同化了，在日本文化中留下了明確的痕跡。其中歷史文獻中記載的從朝鮮半島渡來的人們，也當然包含在其中。然而，明治的歷史觀充斥著勝利者的傲慢，和學術上的錯誤（如「日猶同祖論」這樣再明顯不過的偽史）。這樣的傲慢，也體現在了對北海道、琉球、臺灣、朝鮮半島、中國大陸的「政策」上，日本人虐待當地民族，摧殘當地文化的歷史不能忘卻，而有人將直面這段歷史稱作自虐史觀，他們史觀的虛偽，絕不能贊成。不過這個小小的列島中，各種各樣的東西（民族），雖然有勝者也有敗者，但是無論是文化，還是現代人熟知的 DNA 也都混合在了一起，這個過程到今天一直在延續，如果這麼思考的話，那麼「純粹的日本人從最初就存在了，而

自己就是他們的後裔」，像這樣毫無根據，但現在異常受歡迎的「日本人論」就講不通了。

這段話夾帶了大塚英志對「山人論」的個人思考，也是我想引用的，但暫時先放一放。我們先來看柳田的「山人」研究的歷史語境——就以《石神問答》和《遠野物語》問世的 1910 年為例，那時日本打贏了兩次外戰：甲午戰爭（1895）、日俄戰爭（1905），獲得了臺灣、朝鮮、庫頁島等大量的殖民地和賠款，取得了中國東北滿鐵沿線的特權，實現了明治維新以來的夙願，躋身「一流國家」，好不風光；過去對西方唯唯諾諾的、在洋人面前要脫帽，甚至是下跪的日本人，自信心飛漲，甚至連自己的「老師」西方人都開始瞧不起，東亞的其他民族就更不用說了。而在 1910 年，除了臺灣殖民如火如荼，日本人還實現了千年的夙願，吞併朝鮮半島。柳田國男的「山人論」，就是在這樣一個瘋狂的時代，這樣一個日本舉國亢奮的氛圍下建立起來的，這一點在《石神問答》也有體現，比如柳田在其中採用了「隘勇線」、「生蕃」、「熟蕃」等臺灣殖民政策中的用語[36]，對歷史上的佛教，特別是道教持排斥貶低態度。「山人論」就是對當時日益尖銳的民族矛盾的回應。

---

[36] 「生蕃」、「熟蕃」其實是日本人從清朝的民族政策中沿用的術語。蕃（番）和蠻、夷、戎、狄一樣，是漢民族的人文擴展、推進過程中，對那些認知有限、沒有明確辨識的非我族群的籠統含混的稱呼。然而清朝康熙統一臺灣，設臺灣府，實施郡縣統治後，大量的大陸人移墾臺灣，外來民族和土著民族的民族的矛盾就越發激化，清政府不得不致力於「理蕃教化」，在通過隘制隔離的同時，也促使原住民歸化於華夏文化。正如日本歷史上的「山人」，原住民族群始終只有部分「歸化」，其中歸化者稱之「熟（化）蕃」、不歸化者稱之「生（野）蕃」，這蕃的「生熟」之分，也正體現了原住民社會被不斷教化、歸化的歷史過程。參見吳春明：〈跨文化視野下臺灣原住民的族群認知與「族稱」〉，《臺灣研究集刊》2009 年 4 期。

那麼柳田國男對「山人」的態度如何呢？他便在此超越了時代，提出了相對而言理智、求實的史觀、民族觀，他批判國家神道，即批判以天皇一族為中心的皇國史觀，不抹殺、也不貶低「非稻作民」的歷史，而是通過民俗學調查、研究，記錄下他們獨特的文化。他將自己置於與原住民對立的外來民族的位置上，但他卻說：「在下十幾代前的先祖也不敢確定。無法斷言與他們（山人）全無血緣關係。想到我對山中有無比的喜愛，然而有些日本人僅是看上一眼都會厭惡得打寒顫，只能說唯有天知，也許我祖上的哪一支就已經遺傳了山人的血脈。」（《山人外傳資料》）甚至在《遠野物語》的序言中說道：

讓這些傳說流傳下去，讓平地人去戰慄吧。

柳田這就好像是自己也站在了山人一側，極為浪漫地期待著山人向平地人（稻作民）「反攻」過去。而在柳田醉心於山人的文化的時候，同時代的日本人卻將山人歸為「野獸」、「猿猴」之類（《山人外傳資料》）。後來，雖然柳田的「山人論」最後破滅了，但在隨即的「常民（庶民）的民俗學」中，山人論的精髓被繼承了下來，他集中批判了「狹隘的民族優劣觀」，尤其是「黃白之類的人種差別」，其學問的國際色彩濃厚[37]，這在當時的社會氛圍下是相當難得。

柳田的「山人論」及其所創立的日本民俗學，也不免有所侷限，例如《石神問答》的字裡行間流露出來的排外意識；雖然柳田的目標是「世界民俗學」，但其最後確立的「一國民俗學」，「通過對『內地』以外地區的排除，實際上追認和強化了『大日本帝國』內部的歧視性結

[37] 王京：〈柳田國男與「一國民俗學」的成立〉，《日本學刊》2013 年 1 期。

構」[38]，助長了狹隘的民族主義，使民俗學的目的趨向於追尋「純粹的日本」[39]（雖然這並非柳田的本意）。但即便如此，在日本的那個等級森嚴的階級社會，將「庶民的歷史」擺上檯面的民俗學本身就具有左翼的色彩。「柳田民俗學」，也即戰前日本民俗學，相對於侵略戰爭和殖民地政策的直接幫兇，飽含種族中心主義，丟棄了學術尊嚴的戰前日本人類學而言，已經好得太多。

大塚英志既是民俗學者，又是一位與年輕人有交集的漫畫原作者（腳本／編劇）。他把一百年前柳田國男的「山人論」相關論著收集起來，撰寫導讀，製作成電子版，不用說日本的年輕人，就是全世界的人都能輕鬆獲取。可見「山人論」的思想不僅是歷史的，又是十分當下的——通過民俗學研究，你自然會發現日本文化中留下了其他民族的痕跡，很多都是閃光點，無論是古代，還是現代，你不能將其剔除於日本歷史之外，所謂「純血日本人」不過是天皇家的「神話」而已。大塚英志的用意，正如後記所言，或許是希望當今的日本社會，特別是日本的年輕人們多瞭解柳田是如何看待日本民族，日本文化，和日本歷史的。

從 600 年到 20 年的「怪圈」

「山人論」為什麼具有當下意義？我想大家也心知肚明，從日本近年的表現來看，就很清楚了—教科書問題、靖國神社問題、慰安婦問

38 同前注。
39 同前注。

題、修憲問題等等等等，都已非新鮮事，而是拖了快一百年仍未清算的問題。不過我們還是要追本溯源，從歷史的角度來看看，日本人的「排外意識」究竟是從何時而起的。

首先，日本人是如何稱呼外來移民的呢？日本的第一部正史《日本書紀》是用標準的漢文寫就的，其中採用了「歸化」、「來歸」、「化來」這些字詞，特別是「歸化」一詞一直沿用到今天，其典故「內歸欽化」，意思是歸服而在景仰下接受教化。這裡其實就已經預設了一種尊卑關係，《日本書紀》稱呼移民為「歸化人」，就意味著日本從建國開始，對待外來人就不是平等友善的態度，因此戰後日本史學界就提出用「渡來人」取代「歸化人」的說法，此爭論一直持續到現在。

「蕃」這個字，日語沿用了漢語的用法，如「蕃人」指「野蠻人，未開化人」[40]，如「蕃神」特指「外來神，外國人信奉的神」，可見日本人對外國人、原住民的先入為主的觀念就是野蠻人。然而，換個角度來看，有意思的是，「蕃」在中文裡既可指域外、外族，又可指屏障，捍衛，如「藩籬」、「蕃蔽」。《詩・大雅・崧高》：

[40] 編注：「番」字的本義是「獸足」，上面的「釆」象的是走獸指爪之分別，讀作ㄅㄧㄢˋ bian4，是「辨」的本字，不是「采」；下面的「田」象的是腳掌。野獸腳印可以標誌人類地盤的邊界；其派生出來的「蕃」和「藩」字，乃至「蕃蔽」、「藩籬」等詞，就明顯具有「邊界」的意味——栽種草木、築牆挖溝，一直都是區隔人獸的有效方法。參見胡又天：〈番字不是歧視，而是邊界的流動史〉，風傳媒專欄，2017 年 11 月 5 日：http://www.storm.mg/article/353121。

崧高維嶽，駿極于天。維嶽降神，生甫及申。

維申及甫，維周之翰。四國于蕃，四方于宣。

這裡的「于」是「往」的意思，即做周王的羽翼（「翰」），往各國作屏藩，宣王化於四方[41]。由此觀之，相對於中央、華夏，邊陲地帶的「蕃人」不正可說是「障礙之民」嗎。

對移民、外國人的歧視性稱呼（甚至是來自官方）只是日本人的「排外意識」，或者說「種族中心主義」的滄海一粟。像學刊第三期〈河童考〉提到的河原人，第四期〈鬼族考〉提到的鐵匠集團，第六期〈御柱考〉提到的日和見人，其實都和外來民族，也就是所謂渡來人存在巨大交集。他們雖然身懷絕技，但是沒有土地，多淪為社會底層的流民、部落民、「穢多」。

文化人類學者祖父江孝男（姓祖父江，1926-2012）於 1991 年以「國際化時代的日本人」為題作了一份報告[42]。其中介紹了哲學家上山春平於 1962 年在一篇散文中提出「日本文化週期說」，其大意是：

日本人積極地接受外國文化的時期，和排斥外國文化的時期，周而復始，在古代以 600 年為一週期，而到了明治以後(1868-)變成了 20 年一週期。例如古代，3 世紀的卑彌呼時代（古墳時代）開始重視與大陸

---

41 編注：西周時，九州大地上還是「華夷雜處」，周人的勢力並不穩固，是藉由封建、也就是「武裝殖民」來在各封國逐漸站穩腳根、同化異族的。「四國于蕃」是武力，「四方于宣」是文化，此詩是稱頌周宣王舅父「申伯」和大夫「仲山甫」，這兩句便是直接描寫其使命和作為。有趣的是，這申伯的族群大概也是出自高山，「維嶽降神」而來的。

42 祖父江孝男：〈國際化時代的日本人〉，《心理健康 6》，1991 年。

的交往，然後到了 6 世紀學習隋唐律令制改革為高峰，到了 9 世紀廢止遣唐使制度，之後日本就開始漫長的國粹主義時期。祖父江又說：

而這個週期更明顯的階段是近代以後，從明治維新（1868）開始積極學習歐美文化，開始工業化，20 年後就推出了富國強兵政策，開始打外國人的主意——1894-1895 年的甲午戰爭，1905-1906 年的日俄戰爭，然後從 1907 年左右至 1926 年，這 20 年左右就是所謂的「大正自由主義」時期，馬克思主義、法國文學、後印象派美術就是這個階段傳入日本的。大正結束(1926)之後的 20 年中發生了九一八事變，七七事變，太平洋戰爭，明顯的排外鎖國時代。日本戰敗之後，又是一個向美國文明一邊倒，向外國人低頭的 20 年。

上山春平提出這個理論是 1960 年代，在這 20 年後日本經濟高速增長的 80 年代，日本人又抬起頭來了，不過教科書篡改等問題就是這個時候開始的。[43]

縱觀日本的歷史，可見日本人就好像有雙重人格一樣，不斷變換著面具對待著外國人、外國文化。祖父江孝男接著舉了一個明治時期的例子，非常典型——

一位匿名旅日英國人留下的明治六年(1873)的日記記載道：「我們被六名日本政府職員保護著，安排在附近的民居裡。而在民居裡的住民接到命令向我們下跪致敬……我們通過的時候，路邊的人都被命令脫帽致敬。路途中最奇特的事情是，有一隻雄雞勇敢地向我們走來，而旁邊的

[43] 同前注。

職員滿臉憤怒地罵了一句『畜生』將其趕跑了。」

而曾擔任天皇御醫，東大醫學部初代內科教授的貝爾茲博士卻在日記中表達了自己的困惑：「我剛來日本的時候（1876 年），那些孩童們看見我們這些外國人就會禮貌地鞠躬，然而現在（1905 年）我走在東京的街上，卻會遇到孩童的惡作劇。」

祖父江孝男不由得感歎道，整體上而言，日本人面對外國人只有兩張面具：「抬頭仰望」和「低頭蔑視」，卻沒有一個中間態的「對等平視」。到將近 30 年後的現在，大到中日關係，小到我們熟知的宅圈的民間交流，這個模型依然成立吧。

不讓日本的歷史成為一張白紙

現在，本文的考察終於可以收束於隱岐奈的這一句話上：

幻想鄉的緣起，若撇開我等障礙之民不過是一張白紙。

障礙，若解為佛家的業障、煩惱，依然不知所云。但若解為「山人（原住民）」，解為「蕃人（渡來人）」，則整個對話就通了——幻想鄉是日本的一種「鏡像」，幻想鄉的緣起則是日本歷史的「鏡像」，而障礙之民就是受日本主流社會所疏遠、排斥、歧視的原住民和渡來人，日本的歷史，若撇開他們不過是一張白紙。然而歷史是由勝利者所書寫的，這些「敗者」活在了封建王朝的陰影中，他們崇拜的神明也就成為了秘

神。直到舊社會被推翻，經過民俗學者、民族學者、人類學者的努力，他們的歷史，他們的文化才昭明於世，而傳承下去。就好像呼應著柳田國男等民俗學者的工作，隱岐奈引發異變的真意：

真正的目的是引人注目。這引人注目，說的就是讓自己（作為異文化的代表）銘刻在幻想鄉的人類、妖怪、以及賢者們的記憶裡。

——《東方天空璋》附帶文檔

當這些被污蔑成妖魔鬼怪的人們現出真身的時候，「優等民族」、「純血日本人」的神話也就自然破滅。ZUN 的創作借鑒了《山人論》，有著對現實當下的關懷，這和大塚英志編纂《山人論集》的用意應該是相通的。既然民族不該分優劣，我們為什麼不平等交流；既然文化上有這麼多共同語言，為什麼不多加交流；既然有著血緣的紐帶，為什麼不和東亞抱成一團？

ZUN 不一定想傳達這麼多，但是讀者可以對其文本作這樣的解讀，ZUN 相信也會默許這樣的解讀，因為《天空璋》從人物設定上就呈現出了濃厚的國際色彩、跨文化、多元文化色彩——

・天狗和山姥即列島原住民的化身

柳田國男在《山人外傳資料》中將原住民（山人）的歷史分為五個時期：

「國神時代」（8 世紀以前）：原住民們依然居於山谷或平原，與以

天皇一族為首的中央豪族組成的大和朝廷對抗，其中反抗者被稱作「荒神」、「邪神」，歸順者被封為「國神」；

「鬼物時代」（8 世紀－12 世紀）：原住民們已經被趕入了深山，但他們時不時結群下山打劫擄掠，「酒吞童子」、「伊吹童子」就是他們的傳說，當然這個時候也有渡來人混入了「鬼物」的行列；

「天狗時代」（12 世紀－17 世紀）：原住民失去了與平地人作戰的勇氣，越來越分崩離析，獨來獨往，隱藏自己的身影，他們中男人化作「天狗」，女人化作了「姥神」，姥神的進一步凋零就是「山姥」；

「猿猴時代」（17 世紀－19 世紀）：原住民最悲慘的時代，他們在《和漢三才圖會》、《大和本草》等博物書中被列在「獸類怪類」的同列，排在了「狒狒」之後。

可見，不願被同化的原住民「山人」隨著其文明的落後，他們的地位也在逐漸下落，從「神明」凋零為「妖怪」，甚至淪為「猿猴」。而 ZUN 對第二面合歡乃為代表的山姥種族的描述是「沒有集團和組織，喜歡單獨行動的種族」，合歡乃「本人也對世間並沒有什麼興趣，在幻想鄉里也是沒有文明開化，幾乎沒有外界的知識情報」，正好對應「天狗時代」的描述。除此以外，姥神除了「山姥」的傳說，還有作為石神，即障礙之神（結合前面柳田國男對障礙之神實質的考據）信仰的例子（注），而合歡乃「劃定聖域的能力」似乎正呼應著這一點。

•醉心神佛的阿吽是來自「高麗」的神獸

朝鮮半島是大陸與日本列島文化交流的橋樑，鎮守化煞的石獅子，也是經由此地傳到日本。獅子是西域諸國作為貢品傳來的稀罕之物，但日本人卻將其誤認為朝鮮半島上的一種「靈獸」，稱之為「高麗犬（狛犬）」。雜糅了印度（護法）和中國（驅邪）的習俗，將石獅子置於寺社門口或其本殿兩旁，正是渡來人傳來的一種石神信仰。

魔法使地藏穿的是越南的傳統裝束——越南長衫加斗笠。而且地藏菩薩正是道祖神的本地佛。因此石地藏和道祖神，即塞神、障礙之神也混淆在了一起。但最有意思的是，成美在妖精故事線中的表述：「地藏我是在無佛時代為救濟蒼生而存在於世間的」，既然撇開了佛教的話，那就只留下了來自大陸「厭禳之石」的可能。

次頁圖 4：天空璋中的三位「石神」。圖中所書的詩句是出自清代的一位琉球國文人周新命於康熙二十七年（1688）隨琉球都通事赴閩遊歷時所作的山水詩《登石鼓岃崱峰》：「淩雲閑倚千秋石，拂袖時來萬里風」。岃崱（音：力仄）形容山峰高聳，而石鼓岃崱峰就是今天福建省福州市的石鼓山，相傳登上石鼓山頂就能望到大小琉球（大琉球指琉球群島，小琉球指臺灣西南外海上的琉球嶼）。而石鼓山下的湧泉寺正是日本真言宗開山鼻弘法大師空海的入唐之地。

凌雲岁侍
千秋石
拂袖時來
萬里風

・**兩位起舞的童子，左邊跳的是「唐樂」，右邊跳的是「高麗樂」**

爾子田里乃、丁禮田舞二位童子的「師傅」雖然是民間的能樂之神，但二位童子的著裝卻是宮廷雅樂的著裝——雅樂中的分支，從大陸傳來的「舞樂」，左邊的里乃穿紅色系統的服裝，應「唐樂」而舞；右邊的舞穿綠色系統的服裝，應「高麗樂」而舞[44]。ZUN 所參考的〈摩多羅曼荼羅〉正是如此描繪。

圖 5：天台宗《摩多羅曼荼羅》和《天空璋》五、六面人設對比。

[44] 橋本裕之：〈赤と青 ： 「もどき」をともなう王の舞〉，《国立历史民俗博物馆报告 62》（1995 年）。

而「秘神」隱岐奈，其多數神名皆自渡來文化——養蠶由渡來人傳入，大陸儺戲、散樂乃能樂的重要源頭[45]，星宿則是日本歷朝歷代朝廷打壓的道教信仰[46]，受歧視民則和渡來人存在巨大交集[47]。她本身就是這樣一個多元文化符號的大雜燴，乃至於本質都幾乎難以追溯。而除去一面的所有 Boss，都可以看做她的一個側面——山姥是障礙之神的「隘勇線」和「地鎮」的側面，地藏和狛犬乃障礙之神「厭禳驅邪」的側面，而二位童子則在渡來戲曲的框架下與隱岐奈構成「三位一體」。反過來說，隱岐奈正是這些「外來民」、「原住民」角色的代表。

除此以外，ZUN 甚至還把剛逝世的祖母作為從軍護士參加了偽滿洲殖民的經歷寫進了附帶文檔中，並且表明了祖母對自己歷史觀的影響。

ZUN 的社團「上海愛麗絲幻樂團」，它的名字，它的第一部作品就帶有國際色彩。但是，這時的《東方》只能說是加入外國元素。從《紅魔鄉》(2002)至《神靈廟》(2011)的階段，《東方》中的兩位「國際代表」紅美鈴和霍青娥，她們分別是怎樣的形象呢？前者的服裝和名字直接反映著 ZUN 童年時期日本人對「紅色中國」的想像，身份和主題曲則讓人聯想起中國近代色彩斑斕的歷史；後者則是經常客串或主持小黃本的道教邪仙，讓人不由得想起柳田國男在《石神問答》中流露的對道教的偏見——蠱惑、迷信、左道，殊不知傳到日本的道教，不過是道家

45 參見袁琛；諏訪春雄：〈中國的儺與日本的能——淺析兩者的傳承關係及發展軌跡不同之原因〉,《江西社會科學》2005 年 3 期。
46 《石神問答》，頁 246-247。
47 參見中澤巷一：〈都市賤民的行政史的基礎考察：東京受歧視部落和「乞胸」部落的情況〉,《法制史研究（20）》1970 年。

的皮毛而已。

《東方》一直到 2015 年以前，創作重心還是放在日本文化之上，正如 ZUN 在 NHKWorld 電視臺 Imagine-Nation 欄目製作的《東方》專題中透露道「這個遊戲的風格是純粹的日本風味」。但是 2015 年的《紺珠傳》和 2017 年《天空璋》則能看到明顯的變化——雖然《紺珠傳》的舞臺是一個將美國和中國拼貼在一起的的複雜隱喻「月都」，但是其最重要的人物，異變的主角，《東方》中第三位「中國代表」純狐，其形象設計中規中矩，不僅沒有調侃和譏諷，甚至給人一種大氣雍容的印象。《天空璋》則是外來民角色，加上《風神錄》中的原住民角色，齊刷刷上陣，好不痛快。

尊重、理解、平等對待不同的文化，ZUN 的創作發生這樣的轉變是可喜之事，不僅是對我們這些國外愛好者而言，也是對作者而言。假如有一天，《東方》真正化為一股促進東亞各民族友好，哪怕只是促進民間友好平等的交流，的國際力量，它離 ZUN 所追求的「國民作」不遠了，不，它已經超越了「國民作」，成為「世界之作」了。

圖 6：《天空璋》中的「障礙之民」。[48]

[48] 圖 4 和圖 6 均為筆者委託畫友竹艸（Pixiv ID:2599407）所作。

後記：解決社會問題的遊戲設計設想

到現在，我們終於能一個接一個回答前文提出的問題了：

為什麼「障」在標題裡變成了「璋」？

「天空障」讓人不明所以，但「天空璋」就漂亮多了。結合前文所提的音轉引起對應漢字變化的現象，那麼 ZUN 在這裡多半是故意而為之。

「障礙之民」暗指什麼？

從古到今在日本社會中邊緣化的「原住民」、「渡來人」群體

「幻想鄉的緣起，若撇開我等障礙之民不過是一張白紙」的言外之意是什麼？

ZUN 是在借摩多羅之口，闡述「從古到今，「原住民」、「渡來人」都是日本歷史的創造者，日本社會的建設者」。

為什麼 ZUN 說《天空璋》表面上很輕鬆，但實際上很「堵心」？

日本有史以來，「原住民」、「渡來人」多處於社會的底層（失敗者），受到歧視、疏遠、污蔑。而以源自上流社會（勝利者）的以「優等民族」、「純血日本人」等幻想為代表的種族中心主義是日本近現代給

人類帶來災難的根源之一。正如右翼分子所稱的「自虐史觀」，近現代那段歷史對於日本人而言是很「堵心」的，當今許多日本人的史觀、民族觀依然存在問題，而《天空璋》正是在直戳這個痛點。

《天空璋》和《風神錄》有什麼聯繫？

《風神錄》的故事背景諏訪神話描繪的就是外來民族和土著民族之爭，諏訪子就是「山人」的酋長，然而建御名方有著遠高於天孫及其後人的智慧，選擇和原住民攜手共存、相互融合，諏訪大戰的結局也很圓滿。《風神錄》中的「山人海民」（文和荷取）也在《天空璋》中直接或間接登場。《天空璋》即用天狗故事線呼應前作《風神錄》。

寫到這兒，也許有些讀者會覺得本文想太多，或者不同意作這種上綱到政治層面的解讀。而筆者讓一位友人看了本文，據他所知，他認為 ZUN 不會有心思去用《東方》來引導受眾的政治取向。ZUN 究竟有沒有心思，這個問題先暫時放一放。筆者覺得如果能放棄陳舊的「考據」觀念，將本文當作一篇「解讀」來看，那種反感就會自然消解。也就是說，本文是一篇「批評」，而並非一篇「考據」。

《東方》內容相關的考據很容易陷入一設、二設之爭的漩渦。筆者覺得這種極端的二分法，就像日本人那兩支面具一樣，是有批判的餘地的。理由很簡單，因為《東方》的內容並不是嚴謹的科學文本，其多義，曖昧的藝術/設計文本性質就決定它是不能被「考據」、「證明」，而只能被「解讀」、「批評」。正如羅蘭巴特所說的「作者已死」，任何探討《東方》內容的文章，它既不是一設，也不是二設，它就是「解讀」，或者「創作」，並與原作平行。

圖 7：仿畫自《幽靈公主》（もののけ姫）人設圖的洩矢諏訪子，鹿和野豬等血腥的供品是諏訪祭政的特色之一，蛇既是水神信仰，也是太陽信仰的符號。諏訪地區的古墳出土了大量富於異文化色彩的蛇形劍、環頭直刀，諏訪盆地的北方正是海人族安曇的平原，環頭刀正暗示著諏訪子相對於天皇一族的的東國異民族身份。有意思的是，《幽靈公主》的主角正是一位東國蝦夷（山人）的少年，大塚英志在《後記》中也指出了《幽靈公主》（1997）的創作根源之一正是柳田國男的「山人論」，而同樣以「山人」為題的《風神錄》（2007）、《天空璋》（2017）剛好是《幽靈公主》上映 10 周年、20 周年發售。

接下來，我們再來談一談，ZUN 究竟有沒有心思「用《東方》來引導政治取向」呢？《天空璋》於今年 8 月 11 日發售，這幾天剛好是日本以「供養死人」為俗的盂蘭盆節，日本 NHK 電視臺於 8 月 12 號播出

了紀錄片《本土空襲全記錄》，其中首次將本土的大轟炸和中國各地，尤其是重慶大轟炸擺在一起回顧，這是日本最有影響力的電視臺如此清晰地告訴國民——我們先做了壞事，然後遭到了報應，接著 13 號播出了紀錄片《731 部隊的真相》，這也是日本的媒體非常罕見的毫不遮掩的、客觀真實地報導這支滅絕人性的「惡魔部隊」，並將矛頭直指日本精英彙集的醫學界。這都是媒體所主持的，日本人對歷史的深刻反思，值得尊敬。更巧的是，中國的電影人也製作了一部關於在日軍侵華戰爭中倖存的中國慰安婦的長篇紀錄片《二十二》，於 8 月 14 日公映，「二十二」就是當今還在世的中國慰安婦的人數。

有的人說，那按你的邏輯，ComicMarket92 上所有的都和 731、大轟炸、慰安婦有關了？沒錯，這確實是一個巧合，但這巧合中蘊含著必然——《天空璋》和反思歷史的紀錄片都在 CM 期間推出是巧合，但無論是前者還是後者都在說明，當今的日本人仍須端正態度來處理這些歷史遺留問題。

然而當今的日本人處理得如何呢？

2016 年 11 月日本上映了一部改編自同名漫畫的描寫二戰期間海軍港口吳市人民生活的動畫電影《在這世界的角落》，在日本好評如潮，人們看得感動涕零，日本電影界也授予其極高榮譽——電影旬報第一名，第四十屆日本電影學院獎。中國觀眾也對其紛紛點贊，豆瓣上一度飆至 8.9 的高分，到筆者執筆之時雖然跌落至 7.6，但依然是一個漂亮的成績。這部影片實際如何呢？它拍得確實好，和吉卜力的《輝夜姬的故事》一樣的水彩動畫風格，戰時人物的生活、感情刻畫非常細膩、寫實，劇情節奏鬆緊有致，既有表現生活的美好，也有表現戰爭的殘酷。

然而筆者在豆瓣上只給了它兩顆星（較差）。但是假如筆者是日本人的話，也絕對會給他五顆星，這部影片的中心就是在表現日本民眾的勤勞、善良、智慧、團結、堅強……還有就是導演所標榜的「反戰」，很多日本觀眾表示共鳴「（女主角）讓我回憶起了祖母」，可見這部電影成功刻畫了戰時日本民眾的「美好形象」。

但是很可惜，筆者站在被侵略國家的立場上實在是難以領會該影片的「反戰」之意——影片前半大量篇幅表現的戰爭前期日本的富庶、人民的安家樂業、女主角的美好童年，就我看都沾滿了殖民地人民的鮮血；而到後期日本遭到了報應，人民的生活每況愈下，女主角的親人被炸死，自己也失去了胳膊，但是我們在影片結尾看到女主角的「人性的昇華」卻是——在聆聽「玉音放送」（天皇發表的投降詔書）之後，女主角一反過去唯唯諾諾、憨厚老實的形象，站起來氣憤地喊道「不是說要戰鬥到最後一人嗎，現在這裡不是還有五個人嗎，明明我還有左手和雙腳」。這一句話似乎一下子就將這部片子從本來薄弱的「反戰」「昇華」為了「反戰敗」。這其實是一種誤讀，這句話其實只是鋪墊，漫畫原作這段的精華部分就是女主角在聽完「玉音放送」之後在矛盾中領悟到，「通過暴力屈服別人，我們自己也終會屈服於別人的暴力之下」，然而電影卻將這句能將全劇昇華到一個高度的核心臺詞給模糊、淡化掉。結果就是表達「侵略戰爭帶來的幸福生活不過是幻象而已」如此反思的原作，變成了「戰時的日本人民多麼善良智慧，多麼堅強勇敢」的電影。這部影片沒有扭曲歷史，就是如實地刻畫，或許日本人民就是那麼的「善良勤勞，堅強勇敢」，但是平民放棄思考，做一個「什麼都不想，只是發呆的女孩」，花著從殖民地人民榨取的白銀上學，吃著沾著殖民地人民鮮血的稻米，然後成為一個齒輪在戰爭機器中兢兢業業的工

作，而任由大資本所劫持的頂層胡作非為，給世界帶來災難。你們可以甩鍋，我們也可以指責這是「逃避」，這是「平庸的惡」。

前文中提到了上山春平提出的「20 年怪圈」，而本世紀的這 20 年就是日本民族主義上升的排外週期，從世紀初的小泉內閣，到現在的安倍內閣，日本當今最穩固的政權就是右翼政權，因而日本文藝界也籠罩在右翼的陰雲之下—就拿影響力和傳播能力最高的電影為例，《在這世界的角落》、《日本最長的一天》、《永遠的零》……甚至是宮崎駿的《起風了》。半吊子的反思，有顧忌的反思，甚至是放棄反思。然而《天空璋》則用不著向右翼屈服，就像芥川龍之介的《河童》一樣，披著一層「幻想」的迷彩。

在《天空璋》剛發售不久時，筆者在學刊的討論群中和其他同好們探討過「障礙之民」這個話題—類似前文所說提的政治取向，ZUN 有沒有抱著一個「問題意識」來製作《天空璋》，遊戲能不能用來解決社會問題，應當不應當承擔起這個責任，是不是越俎代庖等等。筆者是學設計學的，做設計是要抱著強烈的「問題意識」，設計本身就是去解決問題。當今的設計特別強調倫理、社會效益、現實關懷，而不能淪為資本的奴隸，所以筆者對這些內容都是非常敏感的。《東方》本身就是一種設計，筆者自然會在設計的框架下去批評《東方》，《東方》能進入這個框架，也是筆者的期望，畢竟創作／設計如果想避免自嗨，關注社會、關注當下就是最簡單的手段。除了設計的層面，《東方》還是一個與年輕人存在巨大介面的媒體，其傳播能力不可小視。但是正如本文所考察的，《天空璋》的傳達有一定的隱晦性，文本存在著多義性，就好像當年德國人沒有燒掉《格爾尼卡》。假如說《天空璋》存在著政治取向引

導的話，那也是通過筆者這樣的批評者的「解讀」進行間接的引導，這就是「藝術性」的巧妙之處吧。

《東方》從 ZUN 的大學時代青澀的「打磚塊」遊戲（1995），到今天一邊帶著孩子一邊做出來的自成一家的彈幕射擊遊戲（2017），ZUN 可謂是將自己的青春都奉獻給了《東方》。ZUN 在成長，《東方》也隨之成長。「幻想鄉」也從作者個人的理想鄉，發展成了全世界愛好者所共享的「理想鄉」，「造世主」描繪「幻想鄉」的一筆一劃，無不牽動著每一位愛好者的心弦。隨著核心受眾的形成，隨著愛好者社群的擴大，《東方》身上的社會性因素也越來越大。

《東方》也早已不是中二青年的自娛自樂，《天空璋》正是一名成熟的「數字工匠」對當下社會問題的回應。《東方》也不再是一個成年人對「童年的紀念」，對舊世界的眷戀，ZUN 在《紺珠傳》的最後（通關畫面）表達了對人類美好未來的祈願。政治雖然不是《東方》的基調，但 ZUN 在新作中播下的現實關懷，甚至是超越了政治的更深層次的對人類本身的質問，值得點贊。它們也正賦予了《東方》衝破小圈子，成長為「國民作」，乃至於「世界之作」的潛力。《東方》這棵遊戲界罕見的常青之樹，未來如何成長，就讓我們拭目以待吧。

樂園之夢

——從《邯鄲》看東方「夢世界」的構建

李文浩[1]

在中國文學和歷史中，以「夢」為題材的作品並不少見，先秦的《詩經》、《左傳》裡便有不少「夢占」的片段[2]，後即有黃帝夢遊華胥國、莊周夢蝶翩翩然之創作，至六朝、隋唐乃開出從「邯鄲枕」到「黃粱夢」的譜系；此後，元代馬致遠創作的《邯鄲道省悟黃粱夢》以及明末湯顯祖所創作的被合稱為「臨川四夢」的《牡丹亭》、《紫釵記》、《邯鄲記》與《南柯記》，一直到《紅樓夢》都用上了這個「設定」，影響且遠及海外。

在日本，「黃粱夢」這個母題也成為了文學改編的經典題材，在古代有能劇、歌舞伎，在近代也有芥川龍之介、三島由紀夫的小說。無論是說教、諷刺、抒情或者引動幽思，對慣於在真幻之間遊走的文人來說，夢的世界都是至為便利的舞臺。

---

[1] 本文原發表於知乎，現有修訂。這裡是夏目，QQ 是 359869326，也歡迎大家加入學刊書友群(562527520)，分享見解。

[2] 例如《小雅・鴻雁之什・斯干》:「下莞上簟，乃安斯寢。乃寢乃興，乃佔我夢。吉夢維何？維熊維羆，維虺維蛇……乃生男子，載寢之牀。載衣之裳，載弄之璋。其泣喤喤，朱芾斯皇，室家君王。」

在《東方 Project》的世界中，「夢」也一直是居於核心的概念，從遊戲本體到秘封組專輯，從角色姓名到符卡、曲目，似乎到處都能見到「夢」的蹤跡，但其體系的構架與描述卻只散見在故事的各個角落。不過隨著《紺珠傳》中哆來咪・蘇伊特與夢世界的出現，神主對於「夢」的構造似已不滿足於約略的提及，而是開始細化設定，要將之發展得更成體系，來承載往後的情節了。但這體系的詳情，大概也是不會在正作中直白地跟我們一一說明的。因此，我們若想窺知神主的構思，就得先從考察「夢」這個觀念在歷史上的流變開始。

在歷史上，與「夢」相關的創作與論述可謂卷帙浩繁、層出不窮，而東方正作與秘封組故事中有所涉及的「夢與現實的關係」、「夢世界與物質世界的聯繫」也是常見的論題。以往「莊周之夢」的表現在故事中已經有比較明確的共識[3]，而以「黃粱夢」為母題的「人生之夢」的故事對於東方的影響則尚鮮有探討。神主在《文果真報》中特意借文文之口提及「邯鄲之夢」，《永夜抄》裡也已有鈴仙符卡【榮華之夢】，所以就讓我們從這個典故來看看神主對於「夢世界」形式與價值的寄託吧。

「黃粱一夢」之源流

「黃粱夢」雖有「千古一夢」之譽，源遠流長，支脈繁多，但其創

[3] 秘封組的內容可參考《夢違科學世紀》、《大空魔術》、《鳥船遺跡》相關段落；正作可參考《東方妖妖夢》中八雲紫的設定、《東方紺珠傳》、《東方文花帖》中永琳的篇章、《東方求聞史紀》相關段落、《東方茨歌仙》第 29、35 話等。

作亦不完全是開放性的，而是在已有原型的基礎上逐漸豐富而成。其最初的根源就是《列子》[4]。

《列子》相傳是戰國時期道家的著作[5]，作者據說是主張「貴虛」而生平不詳的列禦寇，也有很多學者根據其遣詞與思路認為它是魏晉之人所作的偽書[6]。是書於「夢」多有探討，從夢的成因與分類，到夢的精神價值皆有所涉，可謂中國最早對「夢」作出完整闡釋的論著。其論述之形式，也兼有間接的寓言，和直接的說理，很是靈活。這些內容主要集中於〈黃帝〉與〈周穆王〉兩篇。

〈黃帝〉寫道：黃帝即位三十年後，痛感「朕之過淫矣。養一己其患如此，治萬物其患如此」，於是「退而間居大庭之館，齋心服形，三月不親政事。晝寢而夢，游於華胥氏之國」。而華胥之國正是理想中的樂土：「其國無帥長，自然而已。其民無嗜欲，自然而已。」既沒有對生的過分眷戀，也沒有對死的過分恐懼。黃帝神遊其中，領悟了治國安邦之道，於是「二十有八年，天下大治，幾若華胥氏之國」。

從其對相關概念的解讀上判斷，《列子》對於「夢」的主題論述是處在老子與莊子思想過渡的環節上，若其如後人考證是魏晉時期的偽

4 侯豔娜，何石妹，覃宏：〈「黃粱夢」故事的滄海與桑田——「黃粱夢」故事流變考〉《河北工程大學學報(社會科學版)》31 期（2014 年，邯鄲）頁 95-97。
5 關於《列子》的成書年代，學界頗有爭論，不同意見請參考：
劉婧：〈從疑問代詞看傳世《列子》的成書年代〉，《柳州師專學報》30 期（2015 年，柳州）頁 26-29；
薑秉熙：〈以「天」為中心試析《列子》在先秦思想史上的位置〉，《河北學刊》1 期（2015 年，石家莊）頁 205-209。
6 王東、羅明月：〈《列子》撰寫時代考——從詞彙史角度所作的幾點補證〉，《西南交通大學學報(社會科學版)》10 期（2009 年，成都），頁 1-7。

書，那就很有可能是作書之人刻意摹擬二者之間的論調來闡述自己的見解，以增加說服力。所以在「黃帝夢遊華胥國」的文本中，主題雖然還是對「無為而治」的理想追求，但是黃帝通過「夢」獲得了啟示，解決了現實中的問題，這種「以夢悟道」的路數也有了些「莊周夢蝶」所含露的思辨的味道。雖然與後世的「黃粱夢」還存在著不小的差異，但重點是「求道－入夢－歷夢－夢醒－悟夢」的故事結構基本於此確定下來，對後世的敘事文學創作產生了深遠的影響。以憂愁國事的大視角開篇，最終卻歸結於個人的自我醒悟，這也體現出了作者對「人」本身之精神的重視，而這正是夢的力量來源。而且在這側故事中，作者還創造出了「神遊」的理念，即形體動而精神遊離於外的狀態，其暗含的語境中，「夢中的世界」與「夢中的我」是一種對立的關係，所謂的「夢」也只是我們精神在一個未知領域中的遭遇。而正因為「夢的世界」非由「我」而生，「夢中的我」的遭遇，也就能讓我思索出真正的意義。

　　而在《列子・周穆王》中，周穆王遇到了來自「西極之國」、會幻化之術的「化人」。穆王將其當做神人，想盡一切辦法，將人間的各種富貴之物奉獻給他，想要討其歡心。但「化人」對此根本不屑一顧，甚至以為「王之宮室卑陋而不可處，王之廚饌腥螻而不可饗，王之嬪御膻惡而不可親」。隨後「化人」便將穆王帶至一處仙境，美好遠勝人間，穆王「自以居數十年不思其國也」。此時，「化人」再次前來邀請穆王同遊。這次，穆王在一陣炫目震耳的光芒與聲響中回到現實中，發現酒菜依然尚熱，周圍的人也都說穆王僅僅是閉目一時。穆王在一陣惶惶中被「化人」點化，於是「王大悅。不恤國事，不樂臣妾，肆意遠遊」。

與《黃帝》篇的故事相比，《周穆王》篇出現了幾個關鍵的細節上的轉變與補充：

首先，從敘事主題上看，《周穆王》篇明顯脫離了「治國之理」的政治說教，而更多強調個人體悟與人思想、情感上的轉變。對於周穆王的個人感受也有了更加鮮活的描寫，將讀者所依附的視角由「神」變為「人」。這樣的轉變，也使得故事整體縮小了與讀者間的距離，更能實現感情的傳遞。

第二，《黃帝》篇，黃帝夢遊華胥之國後自己就體會到了治國之理，而後只是在「道可道，非常道」的戒律之下沒有明確說明自身的感悟。但是在《周穆王》篇中，穆王從開始想討好「化人」而不得、被引領至仙境到回歸現實、在迷茫中被點化，每一次轉折都是與「化人」有著密不可分的關係。這樣的轉變主要是黃帝與周穆王兩者在宗教思想中地位不同導致的。在中國的上古神話中，黃帝本身就是具有神性的，因而也就有了依靠自己的力量「開悟」的能力。而周穆王雖然貴為天子，可依然只是人間的宗教領袖，並不是道教思想中所崇敬的「天」或者「道」本身。因此他的被點化也就相當於「人」本身是需要點化的[7]。在《周穆王》篇後面的「蕉鹿之夢」的寓言中，作者便感歎「夢與不夢，臣所不能辨也。欲辨覺夢，唯黃帝、孔丘」，也就是作者的「期待讀者」並非是如黃帝一樣從「夢與現實」之外進行觀察的、帶有神性的聖人，而是無法把握「夢與現實」關係的普通人。而文章的目的便是引導這樣的普通人開悟。從此，這種度脫與被度脫的關係就被固定下來，

[7] 鄭豔玲：〈《列子》與黃粱夢題材的小說戲劇創作〉《明清小說研究》1 期（2017 年，南京）頁 133-144。

讀者的視角被限定在被度脫者的身上，讓其與處於現實中的讀者產生共感，使讀者能將自己帶入其中，通過讓讀者與故事中的角色一起體驗「夢」的經歷，從而最終在減少說教的情況下將體悟傳遞出去，也實現讀者自身的「補完」[8]。

第三，《黃帝》篇中，黃帝是俯視而非以居民的身份參與到華胥國的生活中，故事中並未交代黃帝「神遊」在夢中流逝了多少時間，只是提到醒來已是數月之後。而在《周穆王》篇中，周穆王以實際的生活者的身份進行體驗。顯現出「夢」與「現實」在時空上的二元對立。從空間上說，雖同是不存在於現實的理想之地，華胥之國終究是現實可以實現的樣本，仙境則無法存在於人間。所以黃帝能在夢中悟得治國之法，周穆王則知曉仙人或者「道之所在」對於人的超越之處。從時間上說，《周穆王》篇中明確提到了，穆王在「夢」中生活了數十年，但是回過神來現實世界中酒菜的熱度還沒有散去。這種夢與現實中**時間流逝的極大差異加劇了體驗上的滄桑之感**。這種時空中的對立感，也成為了後世改編作品中一個重要的元素。

第四、《黃帝》篇是「入世」，《周穆王》則是「出世」。 黃帝為國家治理的問題而憂愁，最終有所領悟。雖是無為，但其實是以退為進。穆王討人歡心而不得，而後又在仙境中體驗到超越人間的快樂，最後放棄對國家的治理遊歷天下，這些全都是以擺脫人世間世俗、權力的限制，而追求精神的歡愉的表現。雖有一定程度的消極成分，但也體現出了一種對「人之生命的價值」的關切：給人們指明真正的自由的方向。這種自由並非真的拋卻凡塵，摒棄有形的軀體。將自己看待事物的眼光

[8] 同前註。

抬升至認識之外，從而達到天人合一的境界，為精神尋找更廣闊的空間。黃帝與穆王同為統治者，這種不同便使穆王相較於黃帝更具有人自身的欲望與品行，更符合被「教化」的形象。

這兩則寓言看似表意相去甚遠，實則內核一體兩面，或者說只是敘述角度不同。黃帝與周穆王作為統治者出現，兩者的地位還是有相當的差距。正如之前所說，黃帝在此處被賦予了更多的「神性」，是超脫於人世的視角。而周穆王更多的是作為世俗領袖，以「人」的角度進行觀察。兩者在故事中的連接點，便是「欲望」。周穆王原本被低級的欲望所困惑，始終無法得到滿足，完全不知道真正的享受為何物。被點化之後，便放浪形骸，與天地為伍，在這無為中，從「人的欲望」中解脫出來，反而獲得了真正的快樂。當這樣的行為擴展到了整個社會，便形成了黃帝所見到的無欲無為的華胥仙境。*這種由「欲望」所引發的「渴望」與「不可得」之間的衝突成為了後世幾乎所有同題材故事的核心衝突。

在東方的故事中，「華胥之夢」被多次提及。除《文果真報》中的上述臺詞外，在《妖妖夢》、《萃夢想》和《夢違科學世界》中均有體現。幽幽子的符卡「華胥的永眠」以及本人的稱號「華胥的亡靈」都是來自於此。兩處「華胥」都是指向了故事中對於華胥國的描述，具體來說也就是「其民無嗜欲，自然而已。不知樂生，不知惡死，故無夭殤；不知親已，不知疏物，故無愛憎」。在日本的文學作品中，「華胥」也是一個經常提到的意象。神主所喜愛的小說家小野不由美（1960-）就寫過一本《華胥之幽夢》。但是在這些作品中，被重點強調的，還是其作為「理想國度」的屬性。其意甚至被進一步的引申成與「烏托邦

（utopia）」相類似的概念。使用「華胥」對於人的性格進行描述，在文學史上卻是是比較罕見的。究其原因，還是在於原本的典故中，這種夢遊悟道還是一種對於理想世界的嚮往與追求，並非是個人享受型的體驗。不過除了詞語本身的寓意之外，神主使用這個詞語可能也有語感上的考慮，華麗而優雅，與幽幽子本身的形象十分貼切。所以這裡說到的「華胥」就是指一種不被生死觀念束縛的存在狀態，而幽幽子的角色定位正是如此。與「華胥」經常聯繫的「神遊」，進一步引申，便是靈魂與身體相分離的特殊形態，這也是對於幽幽子亡靈身份的一種確認。

值得注意的是，在《列子》的原文中，無論是黃帝還是周穆王，從夢中悟到的都是「生」的理想方式與對生命的更高的追求。而在東方的世界中，無論是「華胥的永眠」還是「華胥的亡靈」，似乎與夢相聯繫的都是死亡的狀態。在《魔理沙的彈幕回憶》中，對「華胥的永眠」的符卡描述是：

> 此符卡似乎正好和「反魂蝶」互為表裡關係，反正我看不出這兩者之間的區別。

但是令人復活的「反魂蝶」為什麼會與令人永眠的「華胥的永眠」相同而非相反呢？筆者認為這便是神主在後來的作品中常常提及的超脫生死的存在觀，也就是「永遠」、「汙穢」等相關概念的原型體現。「華胥」所代表的「夢」的狀態實為生與死作為同一種本質的兩面的存在方式，這種超脫了生死的本質即是「永遠」，幽幽子就是這種超越的存在。在設定中，幽幽子失去了生前的記憶，而對於能長久的保持幽靈狀態的她來說，未來與希望也沒有什麼意義，所以每一個「現在」才無比重要。所以不管是在《儚月抄》中還是在《文果真報》中，幽幽子總是

被描述成似乎什麼都沒有在想的樣子。每一個無畏生死與憂慮的她的「現在」連接起來，就是「永遠」的存在狀態，與《儚月抄》中提到的「須臾」所連接的「永遠」異曲同工。

在劇情表現中，幽幽子的形象一直是正面的。但是對於同樣追求「永遠」的月之民們卻被冠以「瘋狂」的負面之名。但是在《儚月抄》中兩者的存在方式卻很相似，所以這種差異化的描述應該是來自於兩者自身對於「永遠」的態度的差異。對於幽幽子來說，自身的這種狀態並不是由於她刻意追求造成的。相反，她的自殺是想掙脫出這種迴圈。幽幽子的「永遠」來自於「無為」。變成亡靈之後，她變得樂於引誘人的死亡。也是因為理解了超脫於生死的本質，所以才不會徒勞的將生命本身與「永遠」相等同、阻止人的死亡。

人的自殺終究還是自己的決定。而對於月之民來說，「永遠」則是他們不斷追求、希望達到的結果，是一種「有為」。他們為了避免、消除生死的「汙穢」甚至不惜殲滅所有生物來達到「淨化」的效果。這種大費周章所帶來的徒然之意，也許就是神主謂之「瘋狂」的最主要原因。這種對於從「夢」延伸至「永遠」探討也許就是神主對於「夢世界」構建的起源，所以在後來的《紺珠傳》中，才有月之民們才會將夢世界作為永遠之都的替代品的情節。

在《夢違科學世紀》中，神主也還特意創作了一首名為《華胥之夢》的原創曲目。在曲目說明中，神主留下了這樣的文字：

順帶一提，夢違科學世紀，應該也有人注意到了吧，改編曲是夢中，原創曲是現實世界，是有這樣的故事設定。

這首曲子的高潮有種讓人印象深刻的沉重，在童祭之後聽著稍微有點痛苦。梅莉的夢是相當的噩夢吧，因為這樣想著導致聽起來很沉重。

也就是說，這首曲目描述的是梅莉所處的現實的印象。用「夢」來比喻現實，一方面突出梅莉在夢中的遭遇帶給她的困惑，另一方面也表明「科學世紀」的虛幻。而這種描述還給了梅麗一種全新的視角，讓她能在自己的「夢」中也保持著旁觀者的姿態。在《夢違》故事的開始，梅麗也扮演著觀察者參與者，正是「華胥之夢」的故事中，黃帝所經歷的「神遊」的狀態。也許神主在此處並沒有太過於深入的表達，僅僅是為了引出梅莉向蓮子敘述自己的夢的事實，但是這種夢與現實相互滲透的思維模式還是在後來的故事中有著非常明確的體現。無論是《大空魔術》中梅莉獨特的登月方案，還是《鳥船遺跡》中「夢」在梅莉的身體上所留下的烙印，這些經歷都越來越顯示出了「夢」的空間本身的獨立性。

「黃粱一夢」的誕生

罷黜百家之後，儒家的思想終被欽定為正統。正所謂「子不語怪力亂神」，自戰國之後的很長時間，文人們並沒有成熟的對於《列子》中所提及的兩則故事的拓展與改變。直到魏晉時期，戰火再起。生活的困

苦與政局的黑暗使得知識份子們想要擺脫現世，獲得解脫。以道家思想為基礎的玄學思想在此時開始興起。受此影響，志怪小說作為一種新的創作方式開始崛起。干寶[9]（?-336）所創作的《搜神記》[10]（一說出自南朝劉慶義所著《幽明錄》[11]）便將《列子》中的兩則夢的寓言重新加以演繹，以民間口語的形式敘述出來。收錄於其中的《楊林》（又稱《焦湖廟祝》）長度僅為百十字，卻基本上形成、固定了黃粱夢故事的基本框架[12]：

> 焦湖廟祝有柏枕，三十餘年，枕後一小坼孔。縣民湯林行賈，經廟祈福。祝曰：「君婚姻未？可就枕坼邊。」令林入坼內，見朱門，瓊宮瑤台，勝於世。見趙太尉，為林婚，育子六人，四男二女 ，選林秘書郎，俄遷黃門郎。林在枕中，永無思歸之懷，遂遭違忤之事。祝令林出外間，遂見向枕，謂枕內歷年載，而實俄忽之間矣。[13]

從情節設置上，《楊林》有了很大的變化。首先，歷夢的人，從帝王變成了普通人；其次，楊林在夢中的經歷，完全變成了個人仕途變遷盛衰榮辱，不再關及世人；第三，楊林在夢中並不是一帆風順，而是有

---

[9] 字令升，祖籍新蔡（今河南省新蔡縣），後遷居海寧鹽官之靈泉鄉，東晉文學家、史學家。著有《周易注》、《五氣變化論》、《論妖怪》等。

[10] 張亞南：〈《搜神記》究——論《搜神記》的敘事學、文學題材與民俗學價值〉，山東大學碩士論文，2005 年。

[11] 有澤晶子：〈邯鄲夢の系譜〉《アジア文化研究所研究年報》46 期（2012 年，東京），頁 20-32。

[12] 侯豔娜，何石妹，覃宏：〈「黃粱夢」故事的滄海與桑田——「黃粱夢」故事流變考〉，河北工程大學學報（社會科學版）第 31 卷第 3 期，2014 年 9 月。

[13] 李昉：《太平廣記》（北京：中華書局，2013），卷 283。

起有落；最後，廟祝雖有點化之意，卻並沒有將作品本身想要表達的道理直接說出，而要靠楊林（作者）自己結合夢與現實去進行體會。其中最顯著，也是對後世影響相當深遠的變化，便是「枕」這個元素的加入。道教的思想中，夢是具有預見性的，而枕頭作為一種用來刺激夢境產生的道具，也就有了舉足輕重的地位[14]。楊林入夢用的枕頭成為推進故事發展的重要的道具，在故事之初就對枕頭的形狀有了比較詳細的描寫。他直覺上是通過「枕」進入的夢境，所以也就從敘述的角度上將「夢」與「現實」的地位區分開來，「枕」則是連接兩個世界的關鍵道具。這個要素是如此重要，以至於後續的改編者即使去掉了度化人的角色，也不會省略對於「枕」的描寫。而在日本，「黃粱夢」的故事有時候也被叫做「邯鄲之枕」。

故事中雖然依然出現了「見朱門，瓊宮瑤台，勝於世」的描述，但是考慮到故事的主角是一個普通民眾，這種景象很有可能會出現在現實的富貴人家中。也就是說，夢也變得更加現實了。楊林在夢境中所經歷的一切，在合適的契機之下（比如成為權貴的乘龍快婿）完全有可能在現實重演。在時間觀念上，《楊林》繼承了《列子・周穆王》中兩個世界時間流動有著巨大差異的設置。將「夢」作為現實進行描寫，但是卻取消它在時間上留下的痕跡，借此來進一步強調創作者對於「夢」的一種否定。

從情感的表達上來看，比起《列子》中出世的舒暢感，《楊林》中對於欲望的表現更加明確。作者將歷夢者從統治者變成一個普通民眾，

[14] 劉敏：〈道教與唐傳奇中夢的意象〉，《北京化工大學學報(社會科學版)》2007年4期，頁42-46。

就是想以一個俗人表現出來的「庸俗」的欲望，來實現道德制高點的佔領。不過，這種轉變也是魏晉南北朝文學的一種轉向。無論是《搜神記》還是《幽明錄》，都是志怪文學的一種，其取材都是來自於民間。在那個動盪的年代，改變命運的生命欲望一直有著很強烈的表現[15]。門閥士族把持權力與財富的政治現實，又讓這種強烈的欲望有了可以依託的對象。作品中並沒有敘述當楊林夢醒時是什麼樣的思想與情感，而僅僅是通過楊林「遭違忤之事」來反映依靠依附於貴族所獲得的權勢的不穩定性，從而表現出對當時社會現實的否定。其指向依然是社會本身，而並不是人生。所以作品對於人反思自己生命的意義來說，深度還是十分欠缺。

限於篇幅和體裁，作為志怪小說的《楊林》總的來說還是比較粗糙的，無法承載進一步的內容。隨著歷史進入到唐朝這個文化盛世，傳奇，這種新的文學形式給予了這個母題創作的新的可能。

相比於前朝，唐朝無論是在社會經濟，還是文化藝術上都有了長足的進步。社會生活的穩定賦予了文化發展的可能與新機。隨著普通民眾對於敘事性文學內容需求的增加，流傳於民間的「說話」也逐漸的規範化，變成了唐朝獨特的文學體裁——傳奇。

比起魏晉南北朝時期的筆記體文學和志怪小說，傳奇不僅在篇幅上大大增加，在人物塑造、情感傳達、敘事結構、邏輯自洽等方面也有了明顯的提高。許多文學母題就是借由傳奇最終定型下來。從細節上，傳

---

[15] 袁偉爭：〈淺論魏晉志怪小說中人的生命追求——以《搜神記》觀之〉，《安陽工學院學報》2012 年 11 期，頁 81-83。

奇也往往處理的更加到位，繼承了志怪小說對於神秘題材的描寫，但加強了細節的補充。這賦予了傳奇更強烈的真實感，也是其對於寓意的承載力大大增強[16]，也因此才正式使得故事得以經典化。

對於黃粱夢的故事來說，真正的誕生也正是在這一時期，具體的說來，就是沈既濟[17]（約 750-約 797）所創作的《枕中記》。這部作品與李公佐[18]的《南柯太守傳》一起成為了與夢相關的傳奇中最經典的兩部作品。

《枕中記》將重點放在了盧生在夢中的沉浮榮辱之上，同時在開篇將具體的時間（開元年間）、地點（邯鄲道）等故事的背景加以補全。角色的定位與其思想軌跡也更加清晰。故事以點化者呂翁的視角開篇，將盧生從一般民眾具體化到一個抱怨自己時運不濟的落魄知識份子。盧生在夢中雖然也取得嬌妻，但是這卻不是如同《楊林》中那樣改變命運的契機。能平步青雲，還是因為他高中進士，並且在自己的官職上有所作為。無論是引水開渠還是拓土開邊，他的所作所為都是給予了民眾很大的恩惠。後來隨著官位升高，盧生也不可避免的陷入到了官場的政治鬥爭中，甚至數次因此而差點喪命。在最低谷的時候，他甚至發出了「吾家山東，有良田五頃，足以禦寒餒，何苦求祿？而今及此，思衣短褐，乘青駒，行邯鄲道中，不可得也。」的感歎。好在總是有貴人相助，冤情昭雪，盧生不僅躲過劫難，權力與財富還更進一步，整個家族

---

16 張雨〈淺析唐傳奇對魏晉志怪小說的因革——以《補江總白猿傳》為例〉《思想戰線》2 期（2013 年，昆明）頁 245-249

17 沈既濟，吳興德清（今屬浙江）人，一說蘇州吳縣（今江蘇蘇州）。唐小說家、史學家。

18 李公佐，唐代小說家。字顓蒙。隴西（今甘肅東南）人。生卒年不詳。

都成了名門。後來盧生年老病重，在得到皇帝安慰探視的詔書的當晚，安然的離去。醒來後的盧生發現店家主人的黃粱飯尚未煮好，在呂翁「人生之適，亦如是矣」的點化下，覺察到「夫寵辱之道，窮達之運，得喪之理，死生之情，尺知之矣」後感謝呂翁及時遏制住自己的欲望，拂袖離去。

《枕中記》與《楊林》在故事上的巨大差異首先還是因為創作者的主觀視角的變化。正如前文所說，《楊林》所屬的志怪小說大多取材自民間，以表現民眾的樸素願望為主要的情感基調。而《枕中記》的作者沈既濟歷任左拾遺、史館修撰、禮部員外郎等職，參與國史的編纂，有著很高的文學水準。其為官也是歷經沉浮，對官場榮辱有相當程度的認識。唐朝科舉制度的完善也使得魏晉那種完全依賴於門閥的政治傳統有了比較大的改觀。這樣的經歷與社會現實在不自覺中就反映在了他所創造的人物的經歷中[19]。盧生造福民眾之舉是作者對於賢能的期待，官場的傾軋體現出他對當時政治現實以及自身遭遇的不滿，改變這種現狀的希望又寄託在皇帝的醒悟上，可以說這種心態既是現實的，也是矛盾的。處在那樣的立場，人無法掌握自己的命運，而不得不希望以皇帝為代表的的終極權力能把終極正義轉化為現實。對現實不滿，卻又無力改變，即使身處權力的中心，也有可能在頃刻間化為虛無，這種經歷所帶來的漂泊、無力之感，與其所帶來的對於「無常」的深刻理解，才使得他能夠將黃粱夢的故事以一種更有感染力的面貌描繪出來。這種經歷是在漫漫仕途中漂泊的知識份子的共同體驗，所以才能格外的引起共鳴。這種「無常」的深刻寓意也是作品能被不同時代的人所理解和不斷改編

[19] 趙靜：〈唐代「良史」沈既濟研究〉，上海師範大學（2014 年，上海）碩士論文

的重要原因。無論是後世的馬致遠還是湯顯祖，都是出身於亂世中，而這種觀念傳到日本，也被文學作品中有著深刻「無常」傳統的日本文學家們接受，衍生出許多版本。

這種「真實」也直接影響到了「夢」的情節設置。作者並沒有將結局設置在夢中人生的某一個時間點，而是待到盧生在夢中壽終正寢之後才結束。在後世的許多作品中，夢醒常常是發生在主人公在夢境中遭遇危險的時候。盧生在夢中數次歷經劫難，甚至有很多次都險些喪命，可作者依然選擇讓他在一片功成名就的祥和中死去。一方面是作者出於自身經歷對故事中人物命運的一種美好希冀，另一方面也是為了將「人生如夢」這個主題表現的更加徹底。一帆風順的人生亦或是始終抑鬱不得志的人生在作者看來都是不完整的，只有大起大落都經歷過，在最終人生蓋棺定論的時候才會又更真切的體會。也唯有見過世間所有貴賤之物，才能讓《列子・周穆王》篇中「曾經滄海難為水，除卻巫山不是雲」的感慨油然而生。盧生雖說是在夢中，可卻就像他真的度過一生了一樣，幾度一無所有，但還是獲得了自己想要的一切。當一切歸於祥和之時，也自然就能放下了。在這樣的一生中，他的一切欲望都已經得到了滿足。與上文提到的夢蝶中的「我」的變化不同，從《楊林》到《枕中記》，主人公的「自我」並沒有改變，只是周圍的世界發生了變化。盧生夢中的世界與現實並沒有太大的差異，盧生最終的放棄，正是建立在這種在夢中獲得的滿足感上。雖然被冠以「夢」的名號，對於他來說，又何嘗不是一次真的人生。這裡的死亡與夢醒相連，也是對盧生得道升仙的一種隱喻。盧生在夢中的「生」遠比在現實的「死」來的精彩，當遍覽世事之後，才能返璞歸真探尋到生命本真之道。盧生在夢中經歷了一次切實的死亡，再次醒來的他就如同真的是以亡靈的形式存在

與世間一般。得到點播，頓悟生死沉浮之理後的歸隱離去就和飛升成仙有著同樣的文學效果。

如果說《枕中記》是勝在情景的真實，那《南柯太守傳》就勝在情的浪漫與真切。與《枕中記》相同，《南柯太守傳》也是創作於唐代的傳奇作品。作者李公佐比起沈既濟來說，名氣似乎稍遜一籌，生平也記載的不甚詳細。同是在朝為官，從作品的風格上來看，李公佐的為人要比沈既濟曠達許多。兩篇作品並沒有前後繼承的關係，不過創作所根據的文學母題卻是相同。

從情節上看，《南柯》的細節與情感要更加豐滿，完成度也要比《枕中記》更高。《南柯》中的主人公淳于棼並不是盧生那樣的落魄書生，而是一個頗具俠氣和魏晉風骨的武人。他因為愛喝酒觸怒長官而丟掉官位，閒居在家也喜歡與友人一同喝酒作樂。一日喝醉之後，見有來自「大槐安國」的使者迎接他去王城。到了王城之後，淳于棼見到了自己的曾經在法會上留意過的美麗女子以及兩位曾經的舊友，頗為感慨。面見國君後，他又成為乘龍快婿。後來，在妻子的舉薦下，國君任命他為南柯郡的太守，期待他有所作為。淳于棼深知自己身為武人，不懂政務，於是向國君舉薦自己的兩位好友一起前去任職。到了南柯郡後，淳于棼遍訪各地體察民情，而把具體的政務交給兩位好友處理。二十年間南柯郡被治理得井井有條，淳于棼也被百姓交口稱讚。國王愈發器重他，他的家族也因此盛極一時。好景不長，鄰國檀蘿國前來進犯，淳于棼舉薦舊友之一領兵禦敵，卻不想大敗而歸。國王赦免了他們，可是兵敗的舊友周弁還是因為疾病死去。不久公主也去世，淳于棼於是告請將公主的亡骸送回京城。告別了依依不捨的南柯郡民，淳于棼開始了在京

城的生活。由於他善於結交又身居高位，在京城的勢力與聲望日漸高漲，引起了國王的猜忌。恰逢有人上書說「玄象讁見，國有大恐：都邑遷徙，宗廟崩壞；釁起他族，事在蕭牆」，世人紛紛猜測是因為淳于棼過於僭越所招致的禍端。淳于棼得知後心情抑鬱，恰逢此事國君有意要他告老還鄉，他才記起自己夢前的情景。在一片蕭條中回到來時之地的淳于棼猛然間醒來，將夢中經歷說給友人聽後，在入夢的槐樹下發現了一窩螞蟻，與夢中的槐安國各處都相吻合，而其他的他所造訪的地方也一一被發現，而去探訪兩位出現在他們中的舊友，就如同夢中一樣一死一病。而後他醒悟到人生的榮華富貴也不過是過眼雲煙，於是捨棄自己的舊習，潛心於道教，三年後就像在夢裡父親告訴自己的一樣於丁丑年死去。

《南柯》並不像《枕中記》那樣需要讀者結合劇情去進行體會，因為在文章的最後，作者直接現身於敘述之中，將「**後之君子，幸以南柯為偶然，無以名位驕於天壤間云**」的道理直接講給讀者，還引用了時人的讚語「**貴極祿位，權傾國都，達人視此，蟻聚何殊**」來對讀者進行勸勉，意圖可謂相當明確。從直接的意思上來看，就是對於權貴的一種諷刺，以及對世間追求高官厚祿的庸俗之人的鞭撻。不過在敘述故事的過程中，作者並沒有將淳于棼的經歷當做一個完全的反面典型去描寫，相反對他的所作所為還頗為欣賞。回顧一下他夢中的經歷就會發現，同樣是位極人臣，這種經歷與作者最終想要證明的道理並不衝突。淳于棼無論是在夢裡亦或是在現實中，一直是一個豪邁俠義之人。好遊歷、喜交友、重感情的他也很清楚自己並不是一個善於鑽營、勤於政務之人。所以他所做的就是將合適的事情交給合適的人去做，自己順從自己的心意，享受命運對他的給予。這種「無為」為他成就了一番功業，也讓他

在失意的時候得以躲過災禍。淳于棼也是一個十分豪爽之人，所有的感情都有很直接的表達。這些充滿著人情味的要素也許才是作者真正想要突出的重點。人在官場，身不由己，命運總是被許多外在的要素左右。在這時，是選擇堅守本心，還是構築起一道偽裝，用盡手段，求取功名，從來就是擺在社會人眼前的一道難題。從故事的角度看，作者反對的並不是高官厚祿本身，而是人在追求這些本應是虛幻的事物之時的異化與墮落。所以在《南柯》的夢中，作者刻意讓夢中的所發生的事情（兩位舊友的命運、槐安國的出現、父親所交代的事情等等）與現實中保持一致，借此來表現無論是怎樣的命運都不影響的淳于棼本身的性格與心境。

　　無論是《枕中記》還是《南柯太守傳》，故事的具體發展雖然不同，兩者在所表現的根源上其實是一致的，都是一種有所求但不可得的破滅感，以及對永恆之道的一種體悟。這種情感之所以能從夢中延伸到現實，首先是通過時空的情景設置實現的。無論是盧生所入的「枕穴」，還是淳于棼所入的「槐穴」，相比於他們的真身所處的現實空間來說，都是極其微不足道的，而他們在夢中所度過的漫長一生也是現實生命中短暫的一瞬。現實中的一生相比於無限的時空和永恆的天道，亦不過是如同一粒微塵一樣的存在。他們通過夢境與現實的對比體會到了「永遠」的存在，而在現實中便放棄一切徒勞的努力，以平和的心境去實現生命的「永恆」[20]。其次，便是通過將夢與現實結合而給予主人公不同的心境。《枕中記》中盧生的夢就是中國傳統知識份子走上人生巔峰的標準樣板，而《南柯太守傳》中夢中淳于棼的遭遇與現實中發生的

[20] 陸會瓊：〈從時空措置看《枕中記》、《南柯太守傳》的道教情懷〉，《大理學院學報》9 期（2010 年），頁 39-42。

事情一一對應，這樣即使當他們醒來回到現實生活中依然無法擺脫「夢」的束縛，這樣的人生對於在夢中榮辱盡知的他們來說，也就如同另一場夢一樣。

在「通過夢中的經驗獲得啟示與感情上的轉變」這一點上，東方中也有著相類似的設置。在東方的世界觀中，「夢世界」與「夢」是兩個層次的事物。按照《紺珠傳》中的設定，「夢世界」是一個獨立的「異界」，而當人以「夢魂」的形式在其中遊歷時，經歷就成為了「夢」。通過主角們的世界，我們可以發現「夢世界」本身並沒與包含我們在「夢」中所見到的各種事物，我們在夢中所見的「夢世界」，也就是「夢境」，其實也是我們自身所產生的，猶如「殼」一樣的存在。如果比方說夢魂就是我們的靈魂，那我們以夢魂的視角所見的「夢世界」就像我們的身體。我們被「夢境」包裹著遊離在真正的「夢世界」中，這才是一個完整的夢。所以歸根到底，這也部分證實了梅莉在夢中所留下在的字條裡的那句話：

夢中世界就是魂的構成物質的記憶

這裡梅莉所說的「夢中世界」也就是上文所說的「夢境」，就是由我們對於物質世界的經驗所構築的情景。這樣一來，「夢」對於我們來說，也有了一種能動性，就猶如在現實中，我們可以選擇探索這個世界，「夢魂」在「夢境」的包圍之下也有在「異時空」進行創造的可能性。不過，與清醒的狀態不同的是，我們終究還是無法完全控制自己的「夢」，這就如同在《燕石博物志》中所提及的量子力學中不確定性原理所體現的「隨

機性」一樣[21]。這樣一來，「夢」與「幻想」之間的關係就變得十分微妙。「幻想」就像清醒的「夢」，「夢」則像隨機不定的「幻想」。從這個角度上來，哆來咪的符卡「夢符「夢我夢中」」並非單純是「無我夢中」的諧音化，各有其自身的含義，也就是「夢魂」→「夢境」 →「夢世界」這種結構的一種體現。

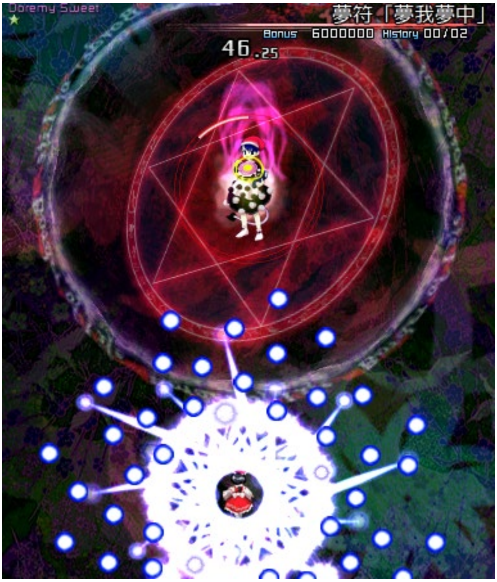


圖 1：如果把自機看成夢魂，那麼藍色的雷射彈幕就如同夢境包裹著夢魂，在夢世界中遊歷。

與此同時，這種獨立地位的獲得，也使得人們從夢的啟示性中解脫出來，能讓我們用更加自由的心態去對這樣一個異時空。這個世界的存

21 參見本刊第五期。

在並非是為了一定的意義，這也正是「自然」的本意。這樣一來，比起短暫的人生，「夢」反而成了一種永恆的事物。

「黃粱一夢」的流變

在中國的後世改編版本中，最出名的要數元代曲家馬致遠（約 1250－約 1321 至 1324 間）的《邯鄲道省悟黃粱夢》、明代著名劇作家湯顯祖（1550—1616）的《邯鄲記》、《南柯記》，以及清代小說家蒲松齡（1640－1715）在《聊齋志異》中記載的《續黃粱》。在藝術成就上尤以湯顯祖的「二夢」最高。幾部作品都不約而同的更加著重表現傳奇中體現的現實意義的一面。馬致遠的《邯鄲道》側重描寫鐘離權如何在夢中度化呂洞賓，讓他戒斷酒色財氣的欲念，最終位列仙班。蒲松齡的《續黃粱》則是對比曾孝廉在夢中生前死後，從位極人臣時的貪得無厭與死後在地獄的身心的折磨，反映出同期的知識份子求學致仕只是為了個人私欲滿足，而非為了真知或黎民蒼生的虛偽面目。兩者的雖然說教的意圖比較明顯，但是在技術的處理上卻十分到位，基本不會讓讀者感到作者是在「強行說理」。

湯顯祖的「二夢」則是在《枕中記》和《南柯太守傳》的基礎上，增加細節、完善前因後果之後寫就的。基本的故事脈絡和情節走向基本沒有差別，但是對於人物的刻畫和情感的傳遞更加鮮活動人。比如《邯鄲記》中對呂洞賓初入人世時所見到的眾生百態與其所處仙界的一種對比，亦或是《南柯記》中被著重描寫的淳于棼與瑤芳的愛情。戲劇本身的創作特點又使得故事中的轉折變換更具大起大落的特點、戲劇衝突更

加尖銳[22]。在結尾的處理上，「二夢」也要比原作更加回味悠長。在《邯鄲記》的結尾，盧生成了呂洞賓座下的掃仙。「掃花」這一行為，一語雙關，別具韻味。這既是對於盧生個人的心境而言，也同指洗濯渾濁的人世。在《南柯記》中，淳于棼即使夢醒後也依然對夢中的妻子舊友戀戀不捨，並請來法師做法，希望能再次相見，最後卻被法師用劍斬斷前緣，立地成佛。他們在現實中以一種更加浪漫的方式，摒棄了紅塵俗念，而保留了一片平和安寧的心態。

湯顯祖的故事相比於之前的兩篇短篇故事，在結尾最大的不同在於增加了脫離塵世設定。《枕中記》與《南柯太守傳》中，盧生與淳于棼在隨後雖然在自己的「夢」有所感悟，但是最終他們的選擇是逃離，逃離充滿功名利祿爾虞我詐的社會，與自然為伍，在自然中回歸本我。但是在《邯鄲記》與《南柯記》中，兩位主人公如字面意義上的脫離了塵世。無論是被度化成仙，還是斬斷情緣立地成佛，都已經在肉體與精神都完全擺脫了人世。這種進入上位世界的描寫在思想上更加悲觀，從否定某種社會現實，延伸到否定整個人生獲得意義的可能性。將「人生如夢」這個主題變得更加確定化，直言「人生就是夢」，唯有在另一個世界中才能獲得真正的意義。這既是當時的社會現實在作者心境上的一種反應，也同樣是作者對於未來的一種微薄的希望。

不過，在一海之隔的日本，《邯鄲》的故事，以一種不相同的面貌流傳了下去。雖然也同樣是從《枕中記》出發，但是由於不同的文化環

---

[22] 王建軍，許建中：〈《南柯記》的情節結構與思想表達〉，《南京師大學報(社會科學版)》5 期（2014 年，南京），頁 127-134。
鄒自振：〈《邯鄲記》初評〉，《閩江學院學報》3 期（2010 年，福州），頁 95-106。

境，日本的「邯鄲」在漫長的歷史中逐漸形成了自己的獨特風格。

日本目前已知的最早版本出自創作於應安年間（1368-1375）的《太平記》。《太平記》全書共四十卷，目前作者已不可考，敘述了日本南北朝時期的世事人情。南北朝時期的日本充滿了混亂、動盪和不安。以那個年代為主題，《太平記》中就充滿了各種戰亂、苦痛和黑暗[23]。從創作思想上來看，作者依然是想通過故事勸勉世人，批判社會的不公與黑暗，充滿了現實情懷。《邯鄲》的故事出現在《太平記》的第二十五卷，勸修寺大納言經顯為了勸諫光嚴上皇，舉出了《金剛般若經》中「一切有為法，如夢幻泡影」這一偈語。接著還提到了「黃粱午炊之夢」的故事。經顯認為在南柯一夢等與夢相關的眾多故事中，尤其令人感動的便是這篇，因此用它來勸上皇[24]。《太平記》故事版本與中國所流傳的版本有著不小的差別。

在《太平記》中，故事的主人公盧生是漢朝時有才華的一個貧寒子弟。一日，他聽說楚地的諸侯招募賢才，便千里迢迢趕赴楚地。長途跋涉極盡疲乏宿於邯鄲客舍。此時仙人回道人（呂洞賓之號）經過天空，可憐盧生心願，借他一個能做富貴夢的枕頭。盧生在夢中，成了楚王寵信的大臣。此後過了二十多年，楚王突然駕崩，楚王妃主動成了盧生的妻子。盧生在夢中享盡榮華。在第五十一個年頭才誕生的兒子三歲之時， 盧生率領群臣在洞庭湖上駕船三千多艘，舉行遊樂宴會，極盡奢華。但是懷抱兒子的夫人在船邊失腳踩空跌入湖底。眾人齊聲大喊將盧

[23] 邱鳴：〈《太平記》——日本文學的另一個側面——兼與《平家物語》比較〉，《日語學習與研究》2 期（1999 年，北京），頁 49-51。
[24] 有澤晶子：〈城市演出形態的演進－中日「邯鄲夢」系列〉，《東亜文化研究》51 期（2012 年，首爾），頁 131-152。

生從夢中驚醒。盧生醒後得知現實裡不過僅僅睡了一餐午飯的功夫。悟到人的一生歡樂不過一場睡夢，於是不再去楚國而選擇隱居起來成為棄世之人，不再有追逐功名利祿的心思[25]。

首先，從角色的定位看，在於這裡的盧生並不是中國的盧生與淳于棼那樣失意受挫的人，也不像《枕中記》裡那樣只是務農的等待時機，而是聽到國王招賢納士，希望能一展宏圖。盧生所遇的仙人也並非為了度化他，甚至不是以主要的面目出現在故事中，代替他位置的，便是他留給盧生的枕頭。原本只是仙人點化用的道具的枕頭，在這裡反客為主，成為了故事的一個核心元素。

其次，從情節設置上看，這個版本的盧生不僅僅是一人之下萬人之上，而是真正的達到了權力的頂峰，這是另一顯著有別於中國版本的地方，這也體現出了當時日本不同於中國的政治生態。盧生夢醒也不像《枕中記》或是《邯鄲記》中的那樣體驗完整的一生，最後因為壽命終止而醒來，而是因為在夢中發生了一件怪誕的「事故」而被眾人的喊聲而進行，在邏輯的嚴謹性和現實性上的處理與中國的版本有很大差別。這一點也反映出了日本文化中獨特的「無常」觀念。

最後從夢的時空設置上，這裡的枕頭並沒有「枕穴」而讓盧生走入，而是直接從夢中的情景開始的，沒有了中國版本中，由現實的大空間進入到現實的小空間這樣的對比之感。在這裡，夢與現實的空間是並行的，是一種由「睡眠」這個行為所連接的常識與非常識的世界。在時

---

[25] 後藤丹治、釜田喜三郎校注：《太平記》（東京都：岩波書店，1993 年）。

間觀念上兩者則是基本保持一致。

造成這種差別的原因有很多，但歸根到底還是因為日本當時所處的社會現實與中國有著很大的不同。同是創作於亂世，《枕中記》被創作的時代，唐朝國力尚存，社會相對比較穩定，只是官場爭鬥所帶來的黑暗一面已經顯露出來。也許也就是在這一時期，這個故事隨著遣唐使的歸國，或是隨著「渡來錢」一同到達了日本[26]。《太平記》被創作與其本身所敘述的那個年代，公卿早已不再是政治舞臺的主角，即使是天皇，命運也被武家所左右，所以這一時期「下克上」的常態化使得在中國盛行的儒家的君臣之理幾乎無法實行，這也就是為什麼《太平記》中安排了盧生迎娶楚王妃成為國王的情節。比起道教，佛教在日本更加盛行。所以原本故事中的度脫、時空對比所引發的對「永恆之道」的感慨，都被自平安末期一直盛行的佛教的「無常」觀所替代。故事中情節的不盡符合邏輯，是因為在當時盛行的文學觀念中，「無常」才是人生的真諦，世間發生的事情本就沒有什麼道理可言，所以才有了佛教中對往生的描述的吸引力。

中國在佛教傳入前，已經有了比較成型完備的、以儒道為首的諸子所構築的思想體系，在日本情況則正好相反。當佛教與西元 6 世紀左右傳入時，日本的本土文化也正處於構建時，所以佛教的理念在日本文學中所留下的痕跡要更早也更加深入，加之日本盛行的自然崇拜與誕生於本土的神道信仰對於自然無窮變化的認識，這種「諸行無常」的觀念也有了更加堅實的基礎。「無常」一詞本身也是出自佛典，在《金剛經》

[26] https://ja.wikipedia.org/wiki/日本の貨幣史

等佛教經典中均有表述。無常的含義有三層：

一是諸行無常，即萬物都在不斷變化中，世上沒有恆常不變的事物；

二是五蘊無常，即認識到萬物都在不斷變化的主體本身也是無常的；

三是世上沒有「無常」，也沒有「有常」，當超越有無的對立，到達涅槃時，才能夠形成真正的無常觀，即一切皆空的思想[27]。

其實在《枕中記》與《南柯太守傳》中所包含的道教思想以及最終作者想要傳遞的思想中也包含了「世事無常」的要素。但是在中國的故事中，「無常」更多的是一種來自「人」的束縛。在《枕中記》中，盧生因與崔氏聯姻而崛起，在官海的每一次沉浮都是與皇帝的喜怒或者同僚的態度緊密相連，在《邯鄲記》中這一點又被作者強化。湯顯祖在劇中設置了宇文融這個盧生的宿敵，數次想要陷盧生於死地，當他被法辦之後，盧生才迎來了真正的人生巔峰。這種自己的命運不由自己把握，而不得不所波逐流所帶來的漂泊感，是中國版本的故事的「無常」之感的根源。即使這樣，作者也並沒有表達對於生命的厭倦，他們所追求的反而是為了「更好的生活」、「更加永恆的歡愉」才希望摒棄的凡塵的苦惱。但是對於日本的作品來說，無常與困擾是與生命本身共存的東西。生命本就是沒有任何道理可言的，在生命中出現的事物也就沒有什麼邏輯。《太平記》中盧生莫名其妙成為楚王，又莫名其妙醒來，都沒有什

[27] 桑鳳平，高春璐：〈中日古典文學作品中無常思想的差異〉《山東大學學報(哲學社會科學版)》2007 年 3 期，頁 138-141。

麼原因可言。正如《平家物語》著名的開篇詩：

祇園精舎の鐘の声、諸行無常の響き有、
沙羅双樹の花の色、生者必衰の理をあらはす、
奢れる者も久しからず、唯春の夜の夢の如し、
武き者も終には亡ぬ、たとへば風の前の塵におなじ[28]

（祇園精舍鐘聲響，訴說世事本無常；
娑羅雙樹花失色，盛者轉衰如滄桑。
驕奢淫逸不長久，恰如春夜夢一場；
強梁霸道終覆滅，好似風中塵土揚。）

無論是怎樣的存在，其存在都是短暫的無常。本居宣長[29]（もとおりのりなが，1730-1801）在其著作《紫文要領》[30]中曾提到：無論是花鳥風月，亦或是人情世故，本質上都是「為了讓人知物哀」。對於觀察著這些的我們來說，無論是風景還是人變化、衰敗總是會引起心中的悸動。世間萬物的變化總讓我們對於自身生命的存在產生思考，這正是日本傳統的「物哀」思想。消亡會引起心靈的恐懼，而為了擺脫這種宿命，拋棄生命本身也就成為了一個自然而然的選擇。花兒豔麗，終將飄散，凡生著皆有必滅之理，這種由破滅所引領的審美體驗，又進一步促進了佛教在日本的傳播。正如在《源氏物語》，這部非常能反應日本精神特點的著作中所描述的那樣，遁入空門、了卻凡塵成為了幾代人的共

[28] 山下宏明、梶原正昭：《平家物語》（東京都：岩波書店，2000 年），頁 1。
[29] 日本江戶時期的國學四大名人之一，是日本復古國學的集大成者，代表作《紫文要領》
[30] 本居宣長（著），王向遠（譯）：《日本物哀》（長春：吉林出版有限公司）。

同選擇。而對於那些思想更加激進的人來說，也就剩下死亡才能讓他們從這種命運中解脫。

在能劇《邯鄲》中，這種思想也被繼承下來，但體現的方式又別於一番趣味。能劇《邯鄲》據傳為世阿彌所做，歷經歷史的流傳，現今所上演的版本與創作之初的差別並不是很大。能劇《邯鄲》在《太平記》的基礎之上情節又有一些改動。仙人的角色徹底被取消了，一開始便只有店家所得到的能讓人在夢中醒悟的「邯鄲之枕」，盧生四處求訪也不再與功名利祿掛鉤，而是希望得到點化，對成佛之道有所領悟。盧生入夢後，直接得到楚王的禪位，而緣由在劇中從未被透露。緊接著便已是盧生即位五十年之後，在一片人間難及的富貴景象中，大臣們為盧生獻上永生的仙酒，在舞伎的舞蹈下，四季在瞬間流轉，日月星辰也是更迭不休，逐漸的在一片祝語中盧生逐漸醒來，開悟後便告別店家返回故鄉[31]。

能劇《邯鄲》的情節可謂相當精簡，尤其是與《邯鄲記》相比，體量差別就如同小品文與專門論著。能劇中，夢中的情景更加夢幻，已經與現實基本沒有瓜葛，完全拋棄了《枕中記》中的現實意味，是一種真正的「如夢之夢」。但是由於能劇是一種表演，這種盡可能降低敘述，著重通過對場景的表現以激發觀眾的想像力，所以劇情的轉折非常突然，即使在夢中也傳遞出了一種急迫、幻滅之感。枕頭也正式成為度化者的角色，從此「邯鄲之枕」的說法便流傳下來。不過能劇中最關鍵的一處改動，便是大臣們為盧生獻上菊花酒的地方。在《枕中記》中，盧生壽終正寢，順其自然地接受了自己的死亡。而在《邯鄲記》中，年事

[31] https://www.douban.com/note/486826991/

已高的盧生為了延續自己的壽命，採用了「采戰之術」的方式，放縱淫欲，結果則加快了身體的虛弱。在彌留之際，盧生無論如何都要確認自己和家族能在史書上留下光輝的一筆，直到的到保證並親眼見證之後，盧生才安心的撒手離去。這樣的兩個行為，一方面可以看做是盧生在「生」的欲望的驅使之下對死亡的恐懼與抗拒，另一方面也可以從某種角度上理解成他對於「永生」的一種追求。即使在身體上也已經無法繼續存在，也要保證精神能夠長存於世間，哪怕這種存在已經完全失去了自我的主體性。而到了能劇中，大臣們為盧生獻上象徵著長壽的菊花酒，又有象徵著四季流轉的舞蹈，這也許就是「永生」與「須臾」在形式上的體現。最後永遠向須臾的轉化也顯示出了「永遠」與「生命」相悖、「永生」不可得的命題。既然此生已經無可期待，也就只能的等到來世，體現出了一種佛教的基本觀念。《邯鄲》的創作年代是室町幕府時代，大致與《邯鄲記》創作的時間相一致，在兩部作品中出現了相類似的主題的討論，是否之間有聯繫還不得而知。但是兩者在前人對於「浮生如夢」的主題的集成長都延伸到「永生」的可能性的探討上，也許也反映出了某種深刻的寓意。

《邯鄲》被創作出之後的很長時間，都沒有改動較大的改編作品，一直到近代才有了芥川龍之介(1892-1927)[32]與三島由紀夫(1925-1970)[33]所創作的新的《邯鄲》的故事。芥川龍之介的《黃粱夢》是一篇非常短小的故事，這裡不妨全部展現出來：

[32] 芥川龍之介，日本著名小說家，代表作《竹林中》。

[33] 三島由紀夫，原名平岡公威，出生於日本東京，畢業於東京帝國大學（今東京大學），日本當代小說家、劇作家、記者、電影製作人和電影演員。代表作《金閣寺》。

盧生自忖已經死去。眼前一片漆黑，子孫啜泣聲也漸遠漸逝。腳上彷佛拴著無形的秤砣，身子愈發覺得下沉。驀地，矍然而驚，睜開眼來。

道士呂翁依然坐於枕畔，店家煮的黃米飯尚未熟。盧生揉揉眼睛，大大打個哈欠，離開青瓷枕。太陽照在木葉盡脫的禿枝上，邯鄲的秋日傍晚，畢竟有些涼意。

「醒啦？」呂翁咬著鬍鬚，忍住笑問。

「嗯。」

「可得好夢。」

「得了一夢。」

「夢見了什麼？」

「很多，夢甚長。先是娶清河崔氏女為婦。似乎是個姿容端立的小姐。翌年，中進士，任渭南尉。而後，歷經監察御史，起居舍人知制誥，步步高升，直至中書門下平章事。因遭讒言，險些被殺，僅留得一命，放逐至驩州。在那裡蹭蹬五六年。不久洗冤昭雪，應召還京，官拜中書令，封為燕國公。不過，那時年已老邁，子孫滿堂。

「後來如何？」

「下世了。彷佛已八十有餘。」

呂翁得意地捋了捋鬍鬚。

「夫寵辱之道，窮達之運，個中滋味，可說盡已嘗之。妙哉。人生與子之所夢並無二致。據此，子對人生之執著與熱情，該可減卻幾分吧？既知得失之理，死生之情，人生誠無意義耳。然否？」

聽呂翁話，令盧生頗不耐，在其諄諄叮囑之際，盧生揚起年輕的面龐，目光炯炯，朗朗答道：

「惟因是夢，尤須真活。彼夢會醒，此夢亦終有醒來之時。人生在

世，要活得無愧於說：此生確曾活過。先生不以為然乎？」

呂翁一臉無奈，卻也道不出一個不字來。[34]

在內容上芥川捨棄了夢醒之前的全部內容，只是在呂翁與盧生的對話中加以簡單的概括，重點在於盧生對呂翁教化的反駁。盧生身上的年輕活力也被激發了出來，他並沒有否認「人生如夢」的觀點，而是認為，人生即使真的如夢，也要在夢醒前無悔的活著，最終以一種平和的心態迎來自己的死亡。本篇故事創作於大正時期，日本正是處在一個朝氣蓬勃、發生著巨大變革，且還未被軍國主義壓倒一切的時期，到處都充滿了希望。芥川龍之介也是一個頗具浪漫精神的人，所以才會將黃粱夢故事本身的寓意加以徹底的改編，拋棄了佛教與傳統的日本精神中對於此生的放棄和對來世的嚮往的思想，而是注重每一個現在，只為現在的快樂。這似乎又回到了《列子・周穆王》篇中最初就表現出來的精神。它強調佛教中所宣揚的此生無常，唯有嚮往來世的安寧的理念是不適用於世事的，相反，來生或者說是未來才是真正沒有成形的，所有的「未來」都由我們每一個「現在」所鑄就。

在這篇故事中出現了一個非常有趣的現象，也就是度化者與被度化者角色之間的反轉，也就是在芥川的故事中，盧生與呂翁的角色正好發生了對換，在「生命」與「希望」的主題上，盧生這個「俗人」反而指出了呂生這個「得道高人」的認知上的缺陷。這也同時顯示作者對於「此生」與對「人生意義」的一種肯定。這也就是故事中主體位置的一種翻轉，不再以「夢」為敘事、頌揚的對象，而著重於表現人在其中的

[34] 芥川龍之介（著），高慧勤（譯）：《芥川龍之介短篇小說選》（灕江：灕江出版社，2012 年）。

自由精神。

三島由紀夫的《邯鄲》也體現出了類似的思想。創作 1950 年的《邯鄲》是三島由紀夫根據歷史戲劇所創作的《近代能樂集》中最早的一篇作品，三島的改編讓故事充滿了現代的氣息[35]：貴族青年次郎厭倦原本的生活，回到了故鄉尋找自己童年時的保姆阿菊。在阿菊那裡，他表示了自己已經完全領悟了人世的道理，在心靈上已經衰老了。在聽到阿菊說到自己的丈夫離家出走，對一切都不再能看得上眼之後，次郎表示很想親自試試作為阿菊傳家寶「邯鄲之枕」。阿菊表示曾經使用過這個枕頭的人都已經離自己遠去，因為害怕自己會再次失去重要的人，所以不想讓次郎嘗試。最後，次郎在堅持之下還是用上了枕頭。在夢中，次郎遇到了美女，有了孩子，可是瞬息間孩子就死去，次郎成了商社的老闆。在與秘書進行了一番荒誕的對話後，次郎又變成國家元首和獨裁者，最後在年事已高的時候，本應該來給他治病的醫生，卻給他送來毒藥希望他趕緊死去。其實除了次郎以外，在故事中登場的角色都是「邯鄲的精靈」，也就是說夢中的一切的經歷，都是這些精靈們刻意安排的。奈何次郎油鹽不進，就是不肯順從夢境的安排，始終堅持著一種清醒的狀態。精靈無奈之下，只能放棄原先本應獻給次郎的長生之藥，讓次郎趕緊「死去」從夢中醒來。次郎始終是一種不順從的態度，在反抗之後醒後，他感覺無論是在夢裡還是在現實中，自己對於生命的信念都不曾改變，所以也不會像之前的人一樣浪跡天涯。回過頭來，發現原本已經都枯萎的花園，又變成了滿園春色，發出了勃勃生機。

[35] 三島由紀夫（著）申非、許金龍（譯）:《近代能樂集》（臺北：木馬文化出版社，2002 年）。

在這部戲劇裡，三島由紀夫使用了許多現代的文學創作手法，吸收了荒誕派戲劇的表現形式，將原本古典作品中的「無常」引申成了「荒誕」，做出了充滿現代感的解釋。在這裡，「無常」更像是現代生活中一種了無生趣的生活中狀態，次郎所謂的「看穿一切」，也無非是看到了現代生活無聊空虛的實質。失去了生的激情與活力，就像花園中的枯木一樣，所以此時命運即使給予了再豐厚的饋贈，也無法讓他有真正的活著的感覺。永生對於他真的就像是一種酷刑，所以夢中的邯鄲精靈也只能用死亡而非永生再給予次郎最後的刺激。不過，正是這份對於生活的厭倦，次郎始終保持著一個清醒的態度，不會被出現在夢裡的幻想所控制，一直保持著本心。其實對於次郎來說，無論是生還是死，是現實還是夢境都不會造成什麼困擾。而已讓他忍受不了的，就是別人對於自己命運的控制。這不像古典時代，官宦仕途雖被皇帝無常的喜怒所左右，至少還有一些可以爭取的餘地；而在現代社會的軌道下，越是像次郎這樣身處高等階級的人，越只能按照固定的軌跡進行自己的人生。次郎說自己還沒有活過就已經死了，就是在於即使年輕如他也已經能夠一眼就看到自己未來的命運。所以他才會從原來的生活中逃離開。而在夢中，他的自我體驗並不是「我有了怎樣的感悟」，而是「夢中出現的事物想讓我有怎樣的感悟」或者說是「誘導我產生怎樣的感悟」，這對於追求自由和自助的次郎來說，著同樣是不能妥協的，就像他在劇中的臺詞：「我在夢裡做什麼，是我的自由啊。不管我想活還是不想活，不是都跟你沒有關係嗎？」這也就成了三島所改編的版本中最突出，也是最具革新性的一點，也就是被度化人的自主性。

在以往的故事中，雖然並未提及夢境是如何被創造出來的，但是在度脫情節的作品中，某些情節的設置確實能帶給人一種刻意之感。周穆

王、盧生都對這一點有比較清醒的認識，所以才順從了夢中的人生的安排。對於淳于棼來說，在《南柯》中並不存在度化他的人，但是他產生如此的夢境是因為他欲望的一種表像化，所以對於那個南柯的世界再有那麼強烈的眷戀。對於次郎來說，他本身就是充滿了懷疑與反抗的意識，無論世界如何激蕩變化，自己的主體地位始終是作為核心被保留了下來。只有這樣才能真正的看到自己生命的活力究竟來自於何處，而不是被「生命」本身所左右。這不禁讓人想起了安吉拉・卡特(Angela Carter, 1940-1992)[36]對《灰姑娘》故事的改編：

> 繼母拿起燒紅的撥火棒，灼燙在孤女的臉上，因為她沒有耙掃灰燼。
> 女孩去到母親墳上。土裡的母親說：「一定是下雨了。不然就是下雪。否則就是今晚露水很重。」
> 「沒有下雨，沒有下雪，現在時間太早也沒有露水。是我的眼淚落在你墳上，母親。」
> 亡母等待夜色來臨，然後爬出墳墓進屋去。繼母睡在羽毛床上，但燒傷的孩子睡在爐臺灰燼裡。亡母親吻她，傷疤消失了，女孩醒來，亡母給她一件紅洋裝。
> 「我穿這件衣服時，正是你這年紀。」
> 女孩穿上紅洋裝。亡母取出眼眶裡的蠕蟲，蟲變成珠寶。女孩戴上鑽石戒指。
> 「我戴這枚戒指時，正是你這年紀。」
> 她們一同來到墳前。

[36] 安吉拉・卡特，英國著名女作家。她曾于 1969 年獲毛姆獎，1983 年擔任布克獎評委，被《時代》週刊譽為 20 世紀最傑出的作家之一。代表作品有：長篇小說《愛》、《霍夫曼博士的魔鬼欲望機器》。

「踏進我的棺材。」

「不要。」女孩說著打了個哆嗦。

「我踏進我母親的棺材時，正是你這年紀。」

儘管心想這是死路一條，女孩仍踏進了棺材。棺材變成馬車和馬匹，馬匹踏著蹄子，急於賓士離去。

「去闖蕩你的人生吧，親愛的。」[37]

ZUN 在《東方 Project》的世界裡，雖然沒有將《邯鄲》在流轉中所形成的體系加以完全的利用，但是對於其中的某些元素還是有比較明顯的借鑒的。除了上文提到過的「華胥之夢」所延伸出來的體系，在《紺珠傳》中第一次明確登場的夢世界中所提到的「槐安通道」和哆來咪臺詞裡提到的「您的槐安即將建成」很明顯都是來自於《南柯》之中。此時神主使用「槐安」而非在日本相對更加知名的「邯鄲」，一方面可能是出於用典的趣味性的考慮，另一方面也是因為「邯鄲」是製造夢的地方，而「槐安」才是真正夢中的世界。如此一來，也可以大膽猜想，在夢世界裡居住的哆來咪是不是就居住在夢之國度的「邯鄲」呢。

從《紺珠傳》三面各線的臺詞來看，「夢世界」不僅是夢魂經歷「夢」的地方，同樣也是地球與月亮的連接通道。從哆來咪「只要擅於利用夢中世界，就可以前往任何地方，成為任何人」的設定中，我們也可以推論，其他的空間也是可以借助夢世界互相聯通。但這不意味著所有的人都能利用這樣的事實，哆來咪也正是為了防止夢被人利用而存在。不過從自機們的經歷來看，只要是以真身而非簡單的夢魂的方式進

---

[37] 安吉拉・卡特（著），嚴韻（譯）:《焚舟紀》（南京：南京大學出版社，2012年）。

入「夢世界」，便能借助夢的通道。在《鳥船遺跡》中梅莉受傷而蓮子卻沒有的原因應該也在於。梅莉是以真身通過「夢世界」進入到了鳥船衛星中，蓮子大概是以夢魂的形式進入了梅莉的夢中。菫子在故事中能進出幻想鄉大概也是由於相類似的緣由。但是這一切是否背後有共同的原理，尚且不得而知。因為在《紺珠傳》中，無論是否選擇使用紺珠之藥（也就是無論是否選擇完美無缺模式）都會以真身進入夢世界，而且從哆來咪的臺詞中也可以看出，這對於她來說也是一個意外，更況且在秘封組的故事前期，哆來咪還沒有被創作出來。所以進入「夢世界」的條件尚不得而知。但是在《憑依華》中哆來咪的出場以及「完全憑依」是發生在人物即將進入睡眠狀態的時刻可以猜想，引發「完全憑依」現象的直接原因，很有可能就是通過夢世界完成的身份互換。這一點是否被利用，亦或是哆來咪利用這一點來保護幻想鄉，就只能等到進一步的情報放出，才能有新的判斷。

從夢世界的形式上來看，《東方》對於夢世界的設定並沒有採用《枕中記》所設立的時空結構。而是更加偏向於《邯鄲》中夢與現實平行的時空設置。所以夢與現，並不是一個環環相套的結構，而是一種相互支撐卻又不互相干擾的結合體。兩者之間借助「睡眠」這種體驗產生聯繫，在時間上是否同步在設定中並沒有提及，但是從菫子和梅莉在夢中的經歷來看，夢中的時間應該是與現實中的時間基本一致的，而且這種夢的經歷，並不像前面所提到的故事中那樣如同常人的一生，有開始、有結尾，而是像碎片一樣無法把握。不過這並非是「無常」的一種體現，而更多的還是在體現《東方》世界觀傳統的「常識與非常識」的對立。「無常」是一種邏輯性的缺乏，沒有任何道理可言。但是「非常識」卻是有關聯可尋，只是這種因果不同於我們慣常的思考方式。所以

這也就給了夢境的進入者非常豐富的自主空間。無論是華扇在面對紫的懷疑時，還是靈夢在文的訪談中，都非常著重的強調了「儘管原理不得而知，但是堇子是依靠自己的意志來到了幻想鄉」這個觀點。在《夢違科學世紀》的最後，蓮子也鼓勵梅莉「去探尋夢的世界吧」。在梅莉與堇子所處的現實，雖然時代並不相同，但是現代文明的弊病反而是愈演愈烈。驅動時代發展的是物質性的力量，工具不再是思想的產物，反而成為了思想本身，人的自主性則是逐漸的消逝。而在夢中，無論是堇子還是還是梅莉，都是以自己的思考在行動，以自己的能力去解決困難。這種自主性的回歸也是改變現實世界的一種必要的預備。

在新的《文果真報》中，堇子特別提到了自己小時候曾在夢中到訪過幻想鄉，只是由於醒來時受到了周圍人的刺激失去了這段記憶。現在再次到訪，這段記憶便回來了。這就好像曾經的記憶在心中埋下了一顆種子，等到時機成熟的時候開花結果了一樣。堇子說自己在睡覺之前想著要來幻想鄉，便會在幻想鄉中出現。所以在異變開始之前堇子就來到了幻想鄉，靠的可能也是這段潛在的記憶的影響。堇子的這段往事，很可能也是對兩代秘封組之間關係的一種隱喻。堇子進入幻想鄉的記憶在梅莉的時代已經被時代的洪流所掩埋，但是梅莉和蓮子的重新探索又讓這段回憶重見天日，大放異彩。幻想鄉並不是理想鄉，也不是一個可以永恆依賴的溫柔鄉。正如生者必滅，夢境也終有結束的那一天。當堇子再也無法到訪幻想鄉的世界，即使她的記憶再次變得曖昧，這份在幻想中得到的悠然堅強的心，或許也能讓她在自己的世界裡依然保持著本心走下去。這種「記憶」的延續，也使得故事有了更大的格局，從個人延伸到代際之間或者說人類本身。或許《東方》的故事本身也是這樣。

《東方》的世界觀中所借鑒的另外一個重要的元素，便是《邯鄲》中神奇的「邯鄲之枕」。在《文果真報》中哆來咪的安眠枕在人里大受好評，入夢的村民都進入到了同一個時空，看到了進行回訪的哆來咪。雖然帶有一點惡搞的成分 [38]，這個小故事也是頗具浪漫精神。不過對這種元素的借鑒並不一定要嚴格以「枕頭」的形式出現，在《舊約酒吧》中梅莉所用的鏡子就可以看做是這種「枕」的另一種形式。枕就相當於現實與夢境之間連接的通道。在《蟲師》中有一集的標題《枕小路》就非常形象的闡明了這一點：邯鄲之枕連接著現實與夢境，在意識中為入睡者展示著一番奇景。

無論是在能劇中還是在歌舞伎的版本中，四季的變換和自然的枯榮始終是表現的一個重點，這也和日本素來盛行的自然崇拜有著很密切的關係。梅莉用的蓮子的鏡子只是一面普通的鏡子，但是它同樣起到了連接現實與（梅莉的）夢世界的作用。在故事進行的時候，酒吧中的眾人也已經進入到了一種醉酒的狀態，他們是否真的在迷離之間進入到了那片風景之中也不得而知。鏡中風景所代表的自然之美的力量，已經在頃刻間的流轉也就給人以《邯鄲》中的盧生十分相似的體驗。故事中有人甚至因此而落下淚水，也許也是如同夢醒開悟一樣對於自己的人生和所處的世界有了更新的理解。

「邯鄲之枕」或者〈這裡的鏡子並不中國〉的故事中出現的度化者，夢中經歷究竟說明了什麼，完全需要入夢者自己去體悟。如果真的有過和梅莉一樣的經歷，才會真切的理解這片景色所具有的強大感染力，這也是蓮子和梅莉能從中分辨出這個神秘機會的參與這種有多少和

[38] 可參考都市傳說“this man”。

梅莉真的有相似的能力的一個重要的方法。所以在故事的最後蓮子和梅莉才能證實自己的猜想。

在《東方》二次創作中，「夢」也總是一個常見的主題，尤其是與「夢」有著莫大關係的秘封組，但是角度一般都是從其字面意義出發，很少有作品能對「夢的原理」做比較深入的闡釋，而多是聚焦在「夢境與現實」對比之中。無論是開創了二次創作 STG 新篇章的《東方夢終劇》還是被很多人傳為經典的《夢・現》、《現・夢》，都並不是將「夢」本身作為描繪的對象。在作品的語境下「夢」通常是與「幻想」或者「幻想世界」相等同，而在其中寄託了非常多的美好情感。這些作品與常見的「終結系」，也就是描繪幻想鄉終結的作品如《東方年代記》、《幻想終結之日》等有著相類似的情感與表達。而且這種情感並非參考古典作品，而更像現代 ACG 作品中同類情感的一種延伸。雖然真切，但是卻總讓人有一種缺乏根基的感覺。而在一款與《東方》本身並沒有什麼關聯遊戲——《夢日記》中，這種「精神在夢世界中的體驗成為的夢」以及「自由探索」的精神有著非常獨到的體驗。雖然在《夢日記》中，明確的遊戲內容幾乎沒有，但是通過精心設計的夢世界，以及玩家在那樣遼闊的空間中探索與發現，即使沒有在遊戲中真的發生什麼，也能喚起玩家內心最原始的感情，這一點與神主對於「夢世界」的設計也十分吻合，非常值得借鑒。

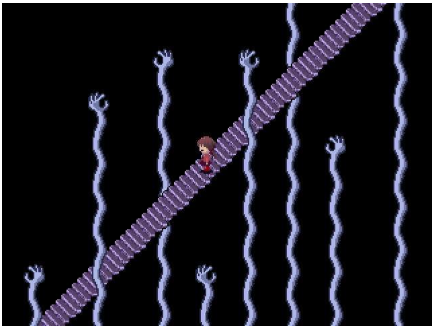


圖 2：《夢日記》遊戲中 99%的時間都是在各種夢世界中自由的行走。

結語

從古代到現代，從中國到日本，這種跨越時空的流變讓不同的《邯鄲》有了不同的韻味。可也正是這份厚重，讓故事的情感表達和元素設置，有了更大的可以被擴展的空間。夢境與現實終究是相隔的，但是那份歷經歲月的感情確實可以穿越其間的分界。對於東方的世界來說，夢世界的構建參考了相當多的因素，但是《邯鄲》的故事在其中應該也佔據了不小的地位。通過對《邯鄲》的流變的考察，就能理解這種情感和元素設置是如何體現在東方的故事中。對於東方故事中「夢」的體系是如何與劇情相聯繫、相滲透，就有待進一步的考察與探索了。

從《天空璋》倒推《憑依華》

——隱岐奈原捏考察與動向研判 [1]

院長 each[2]

0.序言

《東方天空璋》中隱岐奈及二童子主要使用的能力名稱，並不是隱岐奈那諸多神格裡的詞彙，而是用詞通俗的「生命力」和「精神力」。除了《東方花映塚》中四季映姬對琪露諾說過的：「**不過，是妖精的話倒也無所謂。並沒有多麼高的精神力。**」《東方天空璋》在設定上算是首次將生命力和精神力並列，這裡的捏他是京極夏彥的小說《塗佛之宴　宴之始末》。

該書中，中禪寺秋彥提及帝國陸軍第十二研究所的兩大研究方向，正是生命和精神。關於精神的研究內容，包括用音波操縱人的情緒、用「能夠在一瞬間引發意識混濁和記憶障礙」的藥物催眠後暗示來操縱人的記憶，後者是摩多羅隱岐奈在主線導致自機集體發生記憶障礙（日語中現已統一將此記為「記憶障害」而非「記憶障碍」或「記憶障礙」）一

[1] 本文完稿於《東方外來韋編》第四卷發售前。
[2] 感言：Siehe! Dieser Becher will wieder leer werden, und Zarathustra will wieder Mensch werden.

事的原捏，這也是摩多羅隱岐奈已知的諸多神格並不包含的能力。根據琪露諾 Ex 劇情線隱岐奈的發言，生命力和精神力可以通過四季和土用季的交替來此消彼長，捏他的是京極夏彥筆下、領導精神研究的堂島靜軒，在小說裡進一步的發言：「肉體就是精神」。由此可以進一步確定，隱岐奈作結的發言「畢竟還有無限的時間呢」也是在捏他秋彥對有關精神的研究的形容：「……如果能夠操縱記憶，不管是紛爭還是隔閡，都能夠消弭了，對吧？只要能夠生產出無限的時間——與不死是同義的。」

圖 1：京極夏彥《塗佛之宴 備宴》所摹畫的塗佛形象，是對鳥山石燕版本的復古改造。（圖片來源：台北：獨步文化，2010 年譯本）

妖怪「塗佛」的來源現已不可考，常見說法稱其為佛像變化而成，《東方茨歌仙》第 42 話提及隱岐奈在這次的異變中使狛犬上的神靈變成了妖獸般的阿吽，便是揑他這一說法。成美雖然並非來自四季異變，但成形的時間應該不會差多少，不然還不知道阿吽成形原理的魔理沙也不至於去命蓮寺檢查各個地藏。鳥山石燕在《畫圖百鬼夜行》中，使塗佛從本尊是阿彌陀佛的佛壇裡探出身子來，從而否認著塗佛是佛像所化的說法，並且遮住了在更早的各種妖怪繪卷上塗佛普遍具備的魚尾。京極夏彥筆下的多多良勝五郎稱這個佛壇是江戶式樣的，卻因為本尊是宗派不合的阿彌陀佛的緣故，難以將塗佛和日本密教的即身佛風俗聯繫在一起。

另一方面，秋彥在小說中也從塗佛出發，雖敗猶榮地追查到了古蜀國的國王蠶叢，一度提出未得到充分證實的假說：塗佛凸出乃至垂下的眼球是來自《華陽國志》記載的蠶叢的樣貌，《山海經》記載的陽神燭龍和三星堆出土的青銅縱目面具同理。秋彥還認為，在《畫圖百鬼夜行》下卷中的妖怪的背後都隱藏著陰陽道信仰的殘渣，也就是來自大陸的「廣義的道教」，這裡則是《東方神靈廟》靈夢劇情線結局裡青娥對道教的形容的原揑：「在日本應該被稱作陰陽道吧……」。

根據オーゴショ的考據[3]可知，ZUN 在《東方神靈廟》裡對聖德太子信仰道教的設定也是來自於明石散人著作《鳥玄坊　時間の裏側》和《日本史鑑定》的第三章。

[3] http://ohgosho.ehoh.net/

圖 2：青銅縱目面具。「縱目」是眼球突出的意思，相傳古蜀國的開國者蠶叢（生卒年不詳，考古推測古蜀文明起源時期為公元前 2500-前 1700 年）就有一副眼球突出的面相，匠人將此特徵進一步突出，便有了這一系列造型的面具與雕塑。（圖片來源：三星堆博物館網站）

在《東方求聞口授》中，神子曾以庚申信仰中的「三猿」為原型，研製了獨家解釋的人偶「四猿」。在日本，來自大陸、由天臺宗主力推廣的庚申信仰實際採用的本尊相當淩亂，其中多用到的是青面金剛與其退治的三屍蟲，三屍又作三毒，而摩多羅神及二童子常常被認為是三毒的象徵，青面金剛則在《塗佛之宴　宴之始末》裡被秋彥和勝五郎認為是「非常神秘的渡來神」摩多羅神的本體，自己退治自己，可謂本末倒置。關於「三猿」的根本由來，除了出自《論語》的「四勿」即「非禮勿視，非禮勿聽，非禮勿言，非禮勿動」，還有多種說法，比如秋彥在《塗佛之宴　宴》中否定的「最澄首創說」，他認為是天臺宗第十八代座

主良源基於天臺宗的「三諦」理論而刻意附會的。天臺宗屬於密教，曾將摩多羅神安置於比叡山延曆寺常行堂阿彌陀佛的後堂來供奉，並於江戶時代廢除信仰，可以說是勝五郎沒考慮到的，因此不能因為小說的緣故而排除將塗佛的起源歸於摩多羅神的可能。比叡山的守護神社是庚申信仰集中的日吉大社，屬於由天海自創的神佛習合的山王一實神道，其祭神為山王許可權，秋彥認為同樣是良源將此處原有的猿猴信仰和庚申信仰混合並通過天臺宗推廣到了全國。日光東照宮以木雕的「三猿」聞名，在天海將開創了江戶幕府的德川家康作為「東照大權現」請入前，其祭神就是山王許可權和摩多羅神了，直到明治期間才讓位於他者。

在《東方天空璋》靈夢和文的 Ex 劇情線中，隱岐奈的宣戰發言顯然是揑他了上述的這些「三某」理論，但在立意上是截然相反的：「見之！聞之！語之！這便是障礙之秘神的真姿！」反而類似禪宗《碧岩錄》第八十八則公案〈玄沙三病〉:

玄沙示眾云：「諸方老宿，盡道接物利生，忽遇三種病人來，作麼生接？患盲者，拈鎚豎拂，他又不見；患聾者，語言三昧，他又不聞；患啞者，教伊說，又說不得。且作麼生接？若接此人不得，佛法無靈驗。」僧請益雲門，雲門云：「汝禮拜著！」僧禮拜起，雲門以拄杖挃，僧退後。門云：「汝不是患盲。」復喚近前來，僧近前，門云：「汝不是患聾。」門乃云：「還會麼？」僧云：「不會。」門云：「汝不是患啞。」僧於此有省。

摩多羅神之名還可能源自禪宗初祖達摩的別名「達摩多羅」，而長期被流傳為禪宗開端的是《寶林傳》中的一則公案，內容為佛祖拈花微笑

並將禪傳給默然還笑的迦葉，這可能是 C92 前 ZUN 在博客 [4]發佈的商品資訊的圖片裡那對青蛙的捏他：

夏コミ頒布物の情報です

お久しぶりですー。暑いっすねー。
明日８／１１山の日に行われる夏コミにて、東シ－62ab「上海アリス幻楽団」で頒布する作品は以下の通りです。

東方Project第16弾「東方天空璋　～ Hidden Star in Four Seasons.」です。

圖 3

4 http://kourindou.exblog.jp/25971572/

綜上所述，在下文中，我將配合對官作的集中重新解讀，從密宗和禪宗等多方面考據摩多羅隱岐奈的設定。然後，集中考慮其中有哪些方面可能會被「再次」用於《東方憑依華》。本次的主要補全觀點清單如下：（括弧內數字表示其出自的章節）

1. 隱岐奈是人里的守護神和《山怪散樂圖》的真正作者，「在萬物背上製作門扉程度的能力」是指激發靈量；(1&3)

2.《東方憑依華》主題包括性別特質、主奴辯證和神秘主義；(4&7)

3. 隱岐奈作為人類是超能力者（包括蓬萊人），作為神明是代表神秘主義，作為妖怪是塗佛；(6)

4. 隱岐奈從原本的「常世之國」渡來，不是秦河勝或徐福，與她為敵的「眾神」的共性是和月都相關，包括拉爾瓦；(6)

5. 《舊約酒吧》流動部落供奉的頭髮來自某蓬萊人；(6)

6. 日本七夕實際上的祭神是隱岐奈或咲耶姬；(7)

7. 妹紅和岩笠在靈山上遇見的是冒充咲耶姬的石長姬，後來她因為妖怪山噴火的緣故被請入幻想鄉，咲耶姬接管了富士山使之噴發，石長姬則同期成為八嶽的山神直至《東方憑依華》；(7)

8. 《東方憑依華》將會具備超越人類內部矛盾的視角，體現為新型生物的登場。(8)

1.密宗，以及女性原理

隱岐奈的「在萬物背上製作門扉程度的能力」到底是什麼意思？

日本的兩大密宗，天臺宗和真言宗都曾供奉過摩多羅神，創始人分別為最澄和空海，最澄的金剛界、胎藏界兩大密法便是習自空海，而空海曾在其著作《秘藏寶鑰》用「顯藥拂塵，真言開庫」這句話來形容佛教的顯宗和密宗的區別。由此似乎可以看出，隱岐奈特意**在眾人背上**製作並開關的門扉的原型不止是《哆啦 A 夢》中的道具「任意門」，還可能是有密教元素在內的，因為二童子正是通過這扇門來誘導出眾人的生命力和精神力的。我認為，**背上的門扉的門縫是指人的中脈，而能從人體內誘導出並經過中脈的生命力便是靈量。生命力的啟動導致了四季異變，在季節分界處形成了富含精神力的土用季節，由此來間接地啟動了精神力。**

由隱岐奈在文的 Ex 劇情線中的臺詞「我確實可以隨時封上你背後的門，或者喚出其他的魔力」可知，隱岐奈的所謂「魔力」並不限於通過背上門扉收放的四季的魔力（即生命力），還包括土用的魔力即精神力，只不過後者是無法通過背上門扉來直接操作的。靈量（कुण्डलिनी，kuṇḍalinī）這一概念在印度瑜伽中指蜷縮著潛藏在人脊柱底部的生命力，是性力的來源，又稱「拙火」，後來也被引入了密教。這和隱岐奈符卡【秘儀「穢那之火」】所捏他的「摩多羅神=穢那天神=胞衣神格化之神」一說也有相似之處：無論是否將其焚燒，胎衣在佛教和神道教的儀式中往往都會被用於慶祝、紀念嬰兒的誕生。

一度存在過的無上瑜伽部密教比先出現並修行金剛界、胎藏界密法的宗派更注重對修行者的靈量等能量的開發，以求快速成佛證道，同時也是率先引入歡喜法的教派，其修行的「那洛六法」的基本修法便是拙火瑜伽。歡喜法即通過男女的性交來追求能更快斷絕淫欲的大樂禪定境界。日本的立川流真言宗也有在形式上與之類似的修法，考慮到 ZUN 的閱歷，這次先採用秋彥在《狂骨之夢》中的獨特說法來介紹該教派：

宗教欠缺女性部分，這問題經常被提起。的確這在某種意義上，代表不完整，但這也是歷史中不分東西的事實。對這種不均衡的反抗，不止榮格，很多人都這麼想。比如，有一部經典，稱為「大樂金剛不空真實三摩耶經般若波羅蜜多理趣品」——俗稱《理趣經》。

這是玄奘所譯的六百卷《大般若經》中，以《理趣分》為原型的般若經典。自空海對此經典多所重視以來，即成真言密宗中常誦讀的重要經典。

這部《理趣經》全部由十七段組成，初段內容為男女的性行為，或者也可以解釋為肯定因性而獲得快樂的內容。在佛教，性欲本應是被壓抑的行為，在這種情況下，肯定性、解放性，那是所謂與宗教理想的大樂境界冥合的革命性思想——可以如此理解。這麼一來，這可謂是密宗的極至。

所謂大樂，是密宗的宗教理想，呃，也就是肉身成佛。所謂肉身成佛是金剛界與胎藏界的合一。這部《理趣經》被視為至高無上的經典，因而誕生了某個密宗流派，這是十二世紀初的事情。

那是以醍醐三寶院的仁寬為流派之祖的真言立川流。仁寬曾擔任平安時代末期崇德院的護持僧，因反叛和犯女戒而遭到流放，但立川流影響了許多宗教流派，其後大為盛行。

（立川流的教義除了《大佛頂首楞嚴經》）還有《理趣經》，二根交會五塵成大佛事，因為是真言流派，所以立阿字義，以萬物之根源為阿字，這是當然的。阿是事物之始表男性，吽是事物之終表女性。也就是說——男性原理是金剛界。

然後——女性原理為胎藏界。

只要這二界表達了宇宙的真理，金胎二部的合一正是唯一的真理。也就是說在禁止犯女戒的佛教界，不只承認女戒，更從男女的性交中找尋真理——這便是立川流。

大膽導入佛教裡所欠缺的女性原理的立川流，被揭示正統的真言所抨擊，被蓋上淫祀邪教的烙印，遭到攻擊排斥，於江戶時代斷絕。遂因像是參考擷取印度經典的性力魔術之流的左道密宗，與道教、陰陽道等結合，真正往邪教發展。但追究其源頭，並沒有不可見人之處。是榮格聽了會很高興的教義。

信仰需要本尊，立川流繼承引出屍神的性力的印度經典魔術。當然，其本尊不會是佛像。

立川流的本尊是**骷髏做的**。九月九日重陽節時，到屍橫遍野的地方，撿回許多骷髏。將它層層堆積，在前面進行荼吉尼法，然後連續加

持祈禱好幾天，自然會浮上一個骷髏。取其加工作為本尊。

立川流之所以被貶為邪教，並非因其特異之教義。在立川流之前，也有很多將性帶入教義的宗教，也有將骷髏利用於咒術的民間宗教或左道密宗。天臺也有玄旨歸命壇。立川流受到壓制，是因為文觀執著於權力，他耽溺於現世利益的荼吉尼邪法。

男女交合以達肉身成佛的境界，需要相互理解。讓彼此心中所謂金剛界、胎藏界的真理覺醒，提升彼此使其合一，這才是最終目的。本來立川流的「性」並非惡魔的儀式，也不是淫樂或肉體修行。

對，解脫實相的佛身就是胎兒。也就是說人類才是包含金剛、胎藏兩界的佛，立川流便在人類自己重疊結合之真理中。從大極分出陰陽後，各可獲得其單邊真理，這不過是紙上談兵。在真理中，是無法孕育生命的。因此……

立川流的真正本尊是胎兒。

骷髏只不過是代用品。反正就像佛像是木頭的一塊、石頭的一角般，骷髏本尊只是單純的偶像，那種東西是不會說話的。

聽好了，立川流的本義不是依恃權力，而是男女相愛相合，孕育子孫，不斷產生新生命，也因此你的家族可以持續五百年。時代進入明治才十八年，變成了以權力為導向，你的家族就在一瞬間斷滅了。[5]

---

[5] 蔡佩青譯：《狂骨之夢》，上海：上海人民出版社，2015 年。

常被拿來與東密的立川流做對比的是台密的玄旨壇與歸命壇，合稱玄旨歸命壇，其秘密本尊便是摩多羅神。秋彥在《塗佛之宴 宴之始末》中認為，摩多羅神和歡喜佛有著本質上的不同，而將玄旨壇灌頂時所舞唱的三尊舞樂的歌詞內容解釋為生殖器、將二童子的歌舞理解為男女交合、從而將玄旨歸命壇斥為邪教乃至滅絕之實屬冤枉。但是，認為摩多羅神的信仰包含生殖崇拜的觀點確實是一直存在的，例如梅原猛在《京都発見〈2〉路地遊行》中對廣隆寺祭祀摩多羅神的牛祭的解讀，更甚者，還有說法認為摩多羅神是男女同體的第三性別的神明，ZUN 在第 85 回「第二攤」中也說：「隱崎奈很難得地並非是（被我隨意地）娘化，而是有著確確實實的起源（source）的角色，这件事让我感觉更是罕见（隠岐奈は珍しく女体化ではないということのソースがちゃんとあることのほうが、おっ珍しいなと思いましたよ）。」在如今的《東方天空璋》成品中隱岐奈是女性樣貌，現任的二童子作為人類也是女性，但生殖崇拜的邏輯在她們身上依然存在。

文在《東方天空璋》第 6 面是這麼指認隱岐奈的：「障礙之民的先祖分為兩撥：一撥擇山而棲，變為天狗；另一撥潛藏於佛像背後棲息在人類村落，那就是障礙的秘神……」此處的「人類村落」（原文「人里」）並不一定特指幻想鄉的人里，但霖之助早在《東方香霖堂》第 1 話中，就曾將靈夢提到的「村落的道祖神」的神體解釋為：「障之神，是保護村落不受災禍的神啊。」換言之，障礙之神隱岐奈棲息的位置確實包括幻想鄉的人里。在《東方茨歌仙》第 23 話，某道祖神曾以石像的姿態露面，位於某棵圍著注連繩的樹旁，正看是左女右男的一對：

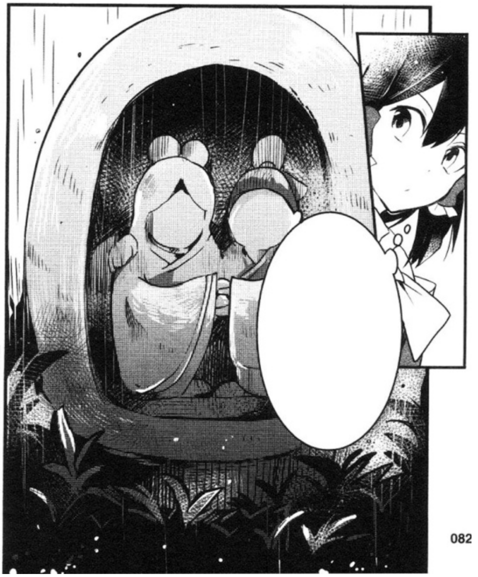


圖 4

與摩多羅神曼荼羅上的站位相反，在《東方天空璋》中一同登場時，持茗荷的爾子田裡乃居左，持竹的丁禮田舞居右，恰好也是象徵著左女右男。雖然畫著二人，但這尊道祖神的自稱卻是單數的「我」，即其神體確實如霖之助所說是二童子供奉的障礙之神隱岐奈，而且隱岐奈被認為具備的神格確實包括性崇拜和生殖崇拜，對應靈夢從道祖神那裡聽說的「親事和出產之類的」事情。即使外貌是一男一女，這尊道祖神也可以是佛像，與前文中提及的歡喜佛同理。

比《桃花源記》等其它作品更優先，《東方天空璋》Ex 面道中主題曲〈門再也進不去了〉捏他的是《路加福音》第 13 章第 24 節中的：「你們要努力進窄門。我告訴你們：將來有許多人想要進去，卻是不能。」在《馬太福音》第 7 章第 13、14 節還有同類的內容：「你們要進窄門。因

為引到滅亡，那門是寬的，路是大的，進去的人也多；引到永生，那門是窄的，路是小的，找著的人也少。」這二者同時也是紀德的《窄門》的原捏，這部二十世紀的作品節制地批判的是狂熱的、執著追求願景的宗教信仰對性愛（間接地包括同性之間的）的壓迫乃至對愛情的扭曲，但也仍不能擺脫宗教；可以說紀德的《窄門》是富含密契主義的，女主角阿麗莎為了貫徹對神的信仰而拒絕了和傑羅姆的結合，其結局和《背德者》、《田園交響樂》裡的一樣都是悲劇性的。在書中，阿麗莎這麼形容自己和傑羅姆的愛情，由此我們可以得出隱岐奈的「障礙之神」神格的另一種非佛教的解釋：

我是他與上帝之間的唯一的障礙。如果像他所說的，他對我的愛情最初曾使他傾向於上帝的話，那麼，今天，這種愛情就成了他的障礙。他滯留在我身邊，愛我甚於一切。我成為偶像，妨礙他在德行中前進。[6]

誘導生命力的舞持有的竹子尚可被理解為陽具的象徵即生殖崇拜，誘導精神力的裡乃持有的茗荷除了被附會為象徵女陰，在日本民間文化中卻是被誤傳為損傷食用者的記憶力的作物，即其符卡【茗荷「Forget Your Name」】的原捏，這還如何積極地誘導精神力？不拘泥於積極、正面就行了。同前文，根據《東方天空璋》設定文檔對現任的二童子的描述可知，隱岐奈操縱她倆的精神力的結果便是記憶障礙：「她們原先是普通的人類的孩子，但受隱岐奈的魔力影響，已經不算是人類了。仍是人類時的記憶也幾乎喪失了，現在只會狂喜亂舞。」我認為，正如竹子對應的是生命力和生殖崇拜，茗荷對應的則是精神力和物質依賴，隱岐奈的神格「障礙之神」中的「障礙」在佛教中特指對僧侶修行的妨礙，包

[6] 《紀德文集》（北京：人民文學出版社，2002 年），本段譯者為桂裕芳。

括了不遵循嚴格要求的性解放和物質依賴。ZUN 曾在第 15 回「第二攤」時將酒稱為「精神性的容器」，而在佛教看來，除非藥用，酒是比藥物更普遍的障礙。一般認為古希臘悲劇起源於包含性崇拜的酒神祭祀，尼采取材於此的《酒神頌》則通過狄俄尼索斯對女伴阿裡阿德涅的神秘哀訴，深刻地表達了人與人之間必然的、不帶標籤的隔閡。

再說一點可疑的閒話。在去年年底的新作發表會上 ZUN 有過如下的問答：

Q:我是喜歡東方的同人作者，怎麼才能拿到和官方有關的工作呢？

A:拿給編輯看就行了吧？請加油哦。不過結果如何我是不知道啦。先拿給出版社，如果作品實在是好那還有些可能性。

今年作為插畫畫師參與了《東方文果真報》的 ALISON 兄貴是長於通過黑色幽默來宣傳禁毒的東方同人畫師，對新紀元運動的瞭解相當寬泛。在其第一部實體同人漫畫《東方幻覚郷》的第二部分〈解放の唄〉，通過將某些東方角色設定為大麻主義者，他有針對性地扭曲、醜化了命蓮寺（一設中屬於東密）的信仰，其中涉及的佛教概念包括苦諦、靈量、三昧。若認為 ZUN 有參考這一作品（即使是無意識地），便可以解釋隱岐奈的符卡【秘儀「Matarah Dukkha」】和核心能力設定的更直接的來源。

2.重讀《東方心綺樓》

面靈氣秦心因為原因不明的地裂而遺失了 66 個面具中的希望之面，「用情感本身做出來的」面具的不完整導致了情感的暴走與傳播，使之逐漸走向消亡殆盡。但是，每夜丑時三刻（設定為這個時間點並沒有太深的用意，非要說的話，很可能是捏他能劇《鐵輪》中的丑時參拜）人里的假面遊行並不是此事直接導致的，由靈夢劇情線結局可知，這時還存在著允許秦心利用臨時得到的希望來緩和事態的時限。正如白蓮在自己劇情線六面所言，假面遊行是另一件事，而且嚴格上說不是異變：「就算再怎麼沒有希望，要讓所有的情感都消失，這無法想像吶。」

「盼望著所有的情感能得到平等的對待」的秦心為了抑制情感的暴走，以毒攻毒，使用了名為「猿猴憑依」的「暗黑能樂」，其結果是促進觀眾剩餘 65 種情感的不穩定乃至暴發失控，從而維持他們 66 種感情的平均化。受影響的觀眾最後的狀態是在短時間內完全沒有感情，體現為戴著樸素的假面，根據《東方鈴奈庵》第 12 話封面可知此時假面下是面無表情的。這種假面的表情和秦心裙子上的完全一致，由此可以推測這是秦心本來就具備了的能力，於是由排除法可知暗黑能樂的功能只能是引爆情感，而樸素假面的功能則是在此之後平息情感。遊戲允許秦心同時持有代表著「喜」「怒」「哀」「樂」的四種能面中任意一種的複數個，由此可以假設，給村民戴的樸素假面正是用來吸收他們那暴走的 65 種感情的，並且可能因此成為秦心本體的能面的仿造品，在戰鬥中發揮類似的功能。

「暗黑能樂」的來源在《東方心綺樓》中被隱瞞了，魔理沙劇情線結局是這麼形容的：「暗黑能樂究竟是何物呢。那是藏於面具之中的黑暗顯現出來的產物。若不多加小心情感就會被操縱。心她說不定也是個受害者。這暗黑能樂的受害者。」後來，在第 11、12 話《東方鈴奈庵》中，小鈴在鈴奈庵發現了塵封的《山怪散樂圖》，並從中發現了暗黑能樂的來源，就連秦心的符卡名【假面喪心舞 暗黑能樂】都是直接引自此卷軸：「能是予人情感的演藝，但妖怪的能可以剝奪人們的情感，這被稱作是暗黑能樂。」從散樂到能樂的發展中還隔了一層猿樂，《山怪散樂圖》中猿樂的缺席算得上是一個伏筆。另外，阿求稱該繪卷使用的文字是她不知道的妖怪文字，之後看得懂繪卷的猯藏又說它「寫著是天狗所繪的惡搞本」，但是這種主動寫入序文的說法不一定完全可信，在第 2 話中就熟讀過了古天狗語的小鈴就完全沒提它是哪種妖怪文字。更重要的是，繪卷所畫的暗黑能樂的表演者沒有把自己的面具戴正，這一姿勢對於傳統的能樂師而言是基本不會有的，換言之，這一繪卷可能是針對著面靈氣秦心來創作的。

另一方面，失去希望的村民們仍然「變得擁護剎那的快樂」，因此各路宗教家們（廣義上的）以決鬥的形式刺激人們的情感，在獲勝並因此得到人氣的基礎上傳播教義，使之化為希望。但是，戀、心以外的自機們可以說是各懷鬼胎，結果秦心為了驗證自己的新生而選擇了同時挑戰三大宗教家，從而奪回了在解決異變一事上的主導權。

至於希望之面（根據戀的形容「純白的孩子臉」來看，並非翁面）被古明地戀在地底撿到並帶回地上一事，考慮到戀自身的情況，基本不可能是被設計出來的，結果上講也沒有發生因為戀歸還面具而提前解決了異變的情況，戀通過面具得到希望這一單一的情感更是暫時性的罷

了，不如說，只有設定由自稱感情「從來就沒全面過」的戀入手，才能保證希望之面被安然地帶回地上。或者說，開場畫面中的「一次接一次的天變地異」和「冷酷無情的命運」對人類（尤其是幻想鄉的）而言其實倒不是什麼特別少見的事情，其實是因為受難的秦心遺失了希望之面，所以人里才會整體陷入厭世觀，無法被此時的秦心平復精神。根據秦心劇情線和戀的對話，戀手裡舊的希望之面似乎還在決鬥中遭到了傷害，但是希望之面並未被破壞，根據秦心劇情模式通過後才可解鎖的對戰模式的臺詞可知，舊的希望之面依然被秦心視為由戀持有著。

現實中，先是《風姿花傳》[7]卷四稱，聖德太子（在《東方》世界觀中變成了現在的豐聰耳神子）為了平定天下，基於神道教、佛教的典故（天岩戶神話和舍利弗在祇園精舍的「御後戶」進行的 66 番演藝）為秦河勝製作了一共 66 副假面，並稱之為「申樂」即「猿樂」（這二者的關係見後文）的開端。此書的作者世阿彌及其父親觀阿彌被認為帶頭將民間的猿樂（來源以散樂為主）昇華為了能登大雅之堂的能樂，從此秦河勝被明確地認為是猿樂之祖。

此處關於 66 副假面的內容，作為歷史而言，即使不全部来自作者個人的捏造，也頂多是不足以採信的野史。廄戶皇子的手工木雕技術數傳於《上宮聖德太子傳補闕記》、《聖德太子傳曆》等書，又根據《後愚昧記》記述可知世阿彌在年青時曾參觀過祇園祭，而祇園祭正是始自 869 年為驅逐京中的流行疾病而樹立 66 支矛（象徵著日本 66 國）、向牛頭天皇祈禱之御靈祭，可見《風姿花傳》的「用典」很可能只是世阿彌主動改編自上述二事的一則無傷大雅的穿鑿附會。靈夢在《東方鈴奈庵》第

[7] 能劇宗師世阿彌(1363-1443)代表作，成書於 15 世紀初，為表演藝術的理論。

31 話中曾故意將鵺和猯藏散佈的都市傳說「牛之首」解釋為監視人里的牛頭天皇，結果助長了村民對佛教的信仰，同理可能因此得到信仰的神明除了牛頭天皇本身還可能有一說與牛頭天皇同一的摩多羅神。

之後在 1784 年，鳥山石燕在《百器徒然袋》中將此事改編成名為「面靈氣」的妖怪，並將面具的製造者設定為受了聖德太子命令的秦河勝自己。ZUN 在秦心的設定上剪接了這兩種說法，直到《東方天空璋》為止，這一般都被認為僅僅是不想讓秦河勝親自（作為沒經由屍解這一過程變性的男性角色）登場。鳥山石燕並沒給出面靈氣作為妖怪的成因，後人多遵循《百器徒然袋》整體的風格，將其解讀為成因含糊的特定的一種付喪神。

關於一設中秦心作為妖怪的成因，倒不一定是出於世阿彌或鳥山石燕的即興創作，ZUN 曾在《東方永夜抄》的符卡解說中將電視形容為「靈氣容器」，後來借阿求之筆在《東方求聞史紀》中將這一說法擴充為「能映視人類姿影的東西容易被靈寄宿，這東西（電視）用來注入靈氣倒不錯」，《東方心綺樓》中原作者神子是這麼形容秦心的：「優秀的道具不光能吸引人們，連靈體也會被吸引過來。河勝的面具被長年放置，最後變成可以操作人心的妖怪了。」布都還在對戰模式中補充：「面具可以方便地收集感情，舞臺用的更是如此。」根據白蓮在其劇情線結局所想，秦心作為付喪神所附著的是「擁有著情感的面具」，在作為付喪神與面具結合之前，這副面具則如靈夢劇情線結局旁白所言是「用情感本身做出來的」，其中的「情感」的形態則見於神子劇情線結局，在此不贅述。

長久以來，人里不止是各大種族勢力的必爭之地，更是統治幻想鄉

的妖怪勢力共同的一大生命線。《東方心綺樓》的異變主要體現於人里，經由宗教戰爭而擴大了範圍，我們卻沒看見傳統的幻想鄉妖怪勢力（妖怪狸的新首領在幻想鄉是新角色）親自介入解決，更別提妖怪賢者們了，這是極其不正常的。根據布都劇情線結局可知，情感的結晶在性質上類似神靈，而阿求曾在《東方求聞史紀》中寫過：「**神靈的力量乃信仰的力量，神靈的信徒數量眾多，神靈對人類以及妖怪的影響力越大，神社的規模也就越大。**」所以，人里完全失去情感首先就可能直接影響對妖怪的精神食糧的供給。考慮到，在《東方心綺樓》體驗版發行的不到半年前，八雲紫才在《東方茨歌仙》第 14 話中對另一妖怪賢者坦白過自己利用座敷童子來長期監視人里的事，很難想像幻想鄉的妖怪賢者們會都沒發覺或不想解決這一問題，但是，紫直到異變結束後才在《東方鈴奈庵》第 10 話露了個面，而且只是去博麗神社觀賞能樂的。無論秦心是否從屬於什麼有規模的妖怪組織，她對人里的情感的調控都是確實存在並且不懷有惡意的，結果全心全意要解決異變的自機也只有她一人（外來者猯藏對她採取的關懷首先也是從付喪神的主題出發的，具體分析見我的文章〈東方求聞狸話〉[8]）。

　　あきやまうに在《深秘樂曲集》的附帶文本提及《東方深秘錄》有著「**東方心秘錄**」這一最後被棄用的曾用名，由此可見 ZUN 一度想將《東方心綺樓》留下的這諸多懸而未決的問題帶入《東方深秘錄》來解決，結果《東方深秘錄》的劇情基本沒和《東方心綺樓》發生聯繫。我則認為，《東方天空璋》和《東方憑依華》所（將）要解答的問題囊括了這些。

[8] http://bbs.nyasama.com/forum.php?mod=viewthread&tid=55543

3.初讀《東方天空璋》

我所描繪的是一幅畫，那是一幅掛在我屋內牆上的日本絲絹長軸。它的名字叫《蜃気楼》，意為「海市蜃樓」。不會錯的，那的確是一個海市蜃樓。那兒有蓬萊聖地幽微的入口，有龍王新月形的宮殿。儘管此畫出自今日的日本畫師之手，但它所描繪的，依然是兩千一百年前的中國式風情。

從西洋吹來的邪惡的風正在掃蕩著蓬萊；那種具有魔力的空氣，唉，正在人們面前消散，僅殘留於微小的空間裡，如同日本畫家的風景畫裡搖曳出的渺遠細長的雲帶。在這殘存的精靈之氣息下，你依然能發現蓬萊，只是再也不像昔日那樣，隨處可見……記住，蓬萊仍然被稱為「蜃気楼」——那無形的、不可觸知的海市蜃樓。它在逐漸消失，它將僅留存於圖片、詩歌和夢幻中，再也不會重現。

——《蓬萊》[9]，小泉八雲

「心綺樓」在日文中諧音「蜃気楼」，即海市蜃樓，對應猯藏在靈夢、神子和布都的劇情線中的發言「真正容易轉移的是人的心。前一秒還相信的事物，轉眼間就分崩離析了，簡直就像海市蜃樓（原文'蜃気楼'，下同）一般……」、「宗教什麼的不過是空中樓閣，就像海市蜃樓一樣的東西」、「積攢的人氣會僅僅因為冒牌貨的惡意而失去。宗教什麼的正

[9] 收錄於 1904 年出版的《怪談》，作者於同年去世。

是海市蜃樓一般的東西啊」及秦心劇情線最終面標題「Fata Morgana 的悲劇」，均是在貶低幻想鄉參戰的這三大宗教及其代表，之後又在官作中成為秦心和猯藏合作的新劇碼的標題。《東方天空璋》標題中的「天空璋」諧音「天空 Show」，相對於在日文中等同於天文現象的「天體 Show」，是可以包含海市蜃樓的，以及《東方非想天則》提及的布羅肯現象（熟識隱岐奈的華扇曾在《東方茨歌仙》第 10 話中科學地解釋過），以至隱岐奈、小傘、神子的以「後光」命名的符卡。

《東方天空璋》的異變始自隱岐奈策劃的出山，假意要尋找二童子的接班人，再用藉口驅使童子激發幻想鄉住民的生命力和精神力，主要體現為通過人們背上的門來賦予四季的魔力即生命力（每人限定賦予一種季節的魔力，所以自機們的主季節是固定的，並且暫時假設無法通過門來直接賦予第五個季節土用的魔力即精神力，這樣一來比較方便解釋無法用門來回收土用的魔力的情況，在後文中我會證明這一假設是被需要而且有根據的），在《東方紺珠傳》中被形容為「生命力的象徵」的妖精們暴走而引發了幻想鄉各地的季節分化，即首先出現於《東方天空璋》體驗版靈夢口中的「四季異變」，在季節交界處產生了富含精神力的土用季節。之後，主動利用本次的僚機來收集任意一種副季節的魔力之人（包括但不必限於四個自機和成美，此時選擇的副季節不包括土用）中的四人，靈夢、魔理沙、琪露諾、文，都按著同樣的關卡順序，通過自己或別人背上的門來到了後戶之國的隱岐奈的面前，且均一度因為後者通過門回收了四季的魔力而落敗，並被強制遣返回幻想鄉。Ex 面中，靈夢、魔理沙、文主動用僚機收集了精神力並通過自己背上的門再次進入了後戶之國，連自己背上也有門一事都沒記住的琪露諾則是受到了拉爾瓦背上的門（依然限定是夏季的，並賦予著拉爾瓦夏季的魔力）的影

響，使僚機裝載的魔力的季節轉化為了土用，此事被隱岐奈解釋為是拉爾瓦原有的「常夜神」身份所致。ZUN 在第 85 回「第二攤」中推薦的通關順序是：靈夢→魔理沙→琪露諾→文。

在 Ex 面，隱岐奈有一張符卡名為【背面的暗黑猿樂】，顯然和秦心的符卡【假面喪心舞 暗黑能樂】、【Monkey Possession】有著同一來源，且恰好可以填補《山怪散樂圖》在猿樂上的欠缺。因為還不存在著什麼「正面的暗黑猿樂」，而且這裡的「背面」也不優先指「後戶」（否則會和符卡【秘儀「後戶的狂言」】統一格式），所以暫時可以認為隱岐奈這符卡名是指「暗黑猿樂處在暗黑能樂的背面（各種意義上）」。而且，猿樂處於能樂之前，這更暗示著隱岐奈相對於秦心的優先性。考慮到隱岐奈和天狗的敵對，完全可以考慮這樣的一種可能，即她在為了影響秦心而編寫繪卷《山怪散樂圖》的同時，順帶著於序文將此作說成是「天狗所繪的惡搞本」，從而栽贓抹黑她敵視的天狗。另一方面，由前文可知隱岐奈本來就是人里信仰的障礙之神，只要假設異變過程中唯一刻意針對人里的暗黑能樂是出自這位妖怪賢者之手，其它賢者未出面制止也就是可以說得通的了。

因此，我認為，就像趁機抓緊營業的其她宗教家們一樣，摩多羅也在《東方心綺樓》期間行動過，只是她沒有公開地站在任何宗教一方，而她採用的首要方法正是以《山怪散樂圖》為載體的暗黑能樂，其目的包括但不限於為自己收集信仰。

根據布都和一輪劇情線臺詞可知秦心使用的暗黑能樂名為《猿猴憑依》，所以她作為自機使用的符卡【假面喪心舞 暗黑能樂】和在故事模式中作為敵機使用的終符【Monkey Possession】實際上是同一件事物，

除了前文引用過的魔理沙劇情線結局旁白，從「喪心」一詞也可以很直觀地察覺到，使用它對秦心而言並不是完全有利於自身的。不同於改變自身所裝備的面具的技能「心的輪盤」，符卡【憑依「喜怒哀樂附體」】以秦心為中心來影響的是他人的感情，在遊戲中被說明為「也可以說是這次異變的縮影」，而我們從上文已經確認過了，因為遺失面具而對他人的感情產生影響並非秦心一開始就能控制的，而這張僅限於《東方心綺樓》的符卡則是由她主動地去這麼做。在猯藏劇情線的最終面，舞臺是博麗神社，秦心依然使用了【Monkey Possession】，但是沒有像之前在人里時那樣波及圍觀群眾。使用秦心在對戰模式中勝利後，可能會得到的報紙標題包括但不限於：「暗黑能樂在幻想鄉推廣」、「在暗黑能樂前無計可施」、「所以說，暗黑能樂是什麼」。

由此可以看出，通過秦心的取勝，暗黑能樂確實可以在幻想鄉揚名——雖然依然不可解，而且，暗黑能樂是真正有效的。在此，必須特別認清《東方鈴奈庵》第 11 話中猯藏說《山怪散樂圖》「完全是戲書」時所處的立場。不計劇情模式全部通關後秦心才登場的對戰模式，猯藏直到自己的劇情線的最終面才和秦心第一次見面，是所有自機中最晚的一個，而秦心雖然在她面前使用了符卡【Monkey Possession】，卻沒剝奪圍觀群眾的感情，也沒對她介紹過暗黑能樂。在博麗神社公演時，雖然在劇碼上採用了暗黑能樂，仍完全沒發揮其本來的功能，就連在人里最後一次使人們的感情暴走時（秦心劇情線最終面）猯藏也不在場。猯藏完全可能不知道秦心在人里使用的是有效的暗黑能樂，因此才會將暗黑能樂誤解為兒戲。最重要的是，猯藏在能樂的造詣上無論如何不可能和秦心、隱岐奈相比，要是《山怪散樂圖》中的暗黑能樂真的是兒戲，老字型大小能樂師秦心就算第一次看走了眼也早該試出錯來了。至於文在

《東方文果真報》中將秦心的新作「戀愛的人形燒」稱為「現代暗黑能樂」一事，似乎還不值得深究。

重申魔理沙劇情線結局對暗黑能樂《猿猴憑依》的形容：「那是藏於面具之中的黑暗顯現出來的產物。若不多加小心情感就會被操縱。」可見，隱岐奈通過將「猿猴」之名冠給能樂時，還強調了能樂和猿樂的相對性。在觀阿彌、世阿彌父子通過理論將猿樂昇華後，能樂的建立仍然是靠著許多代人的摸索來漸漸推進的，同時民間依然有在發展不入大雅之堂的猿樂。往後看的話，可以是直到明治十四年正式改稱能樂為止的；往前看的話，可以是即使流傳到了觀阿彌、世阿彌所處的時期也沒得以朝夢幻能發展的現實能。總而言之，便是不成為能樂的猿樂，這裡比較方便參考的便是通傳為藤原明衡所著、含有大量直白的性主題的《新猿樂記》，記述了大量更廣義的民間猿樂，其立足點遠不限於世阿彌所認可的那些來源於宗教的典故。

在《東方天空璋》的靈夢和琪露諾的主線裡，隱岐奈將自機的對戰表現稱為是她們對自己「獻上的暗黑能樂（之舞）」，即使忽略收回生命力的情節、認為這只是她向對能樂一竅不通的人說的戲言，也能由此看出，暗黑能樂奉納的對象正是摩多羅隱岐奈。根據《東方茨歌仙》第 42 話可知四季異變的發生其實在隱岐奈的計算之中，但她是間接地操縱著精神力的，《東方天空璋》的異變仍是以通過背上門扉來助長生命力為最先起因的，那麼，她或二童子有在什麼時候直接操縱過幻想鄉住民的精神力嗎？我認為，相對於回收四季魔力的《東方天空璋》，秦心（可能還有二童子）通過暗黑能樂來供奉給隱岐奈的正是精神力，要麼是從人們身上引爆出來的情感，要麼是秦心自己因為使用暗黑能樂而不斷喪失的情感方面的自製力，要麼二者兼具。根據《東方心綺樓》布都、秦心劇

情線結局，秦心在宗教戰爭之後、劇碼《心綺樓》上演之前就已經開始在博麗神社公演能樂了，其首要目的據猯藏在《東方鈴奈庵》第 11 話中所說正是：「安定能樂師的精神」。猯藏原本是想將其她的某個自機作為新的希望犧牲給秦心，隱岐奈則可能更進一步，是想趁機以為了人里的名義將秦心犧牲。如果隱岐奈是秦河勝本人，且作為賢者需要將人里的萬無一失放在比秦心的安危更優先的位置，就完全不需要這樣看似不懷好意地繞遠路操縱秦心。

與暗黑能樂相對的是秦心向秦河勝回歸的神樂。秦心劇情線前 6 面標題依次為：聖輦神樂、水中神樂、少女神樂、夢幻的神樂、星塵的神樂、新生暗黑神樂。第 3 到第 5 面取勝後的報紙標題則漸變地依次為：「在人類之間也廣為傳播的能樂熱潮」、「已經不必說明的神樂熱潮」、「猴子也能看得懂的能樂，你也能成為能樂通！」、「終於完成！究極神樂」。 逐漸否定宗教的秦心此時其實並不是反而將暗黑能樂改造成了什麼結局旁白中的「奉納神樂」，這些報紙標題最初記錄的現場情況……只是文不瞭解的申樂罷了。世阿彌在以《世子六十以後申樂談儀》為代表的著作中用「申樂」一詞代指猿樂，並在《風姿花傳》稱是廄戶皇子將「神樂」改寫為了「申樂」。

雖然靈夢在秦心劇情線結局中說過：「不不，神樂啊，就是奉獻給神明的啊。」但問題是，秦心的神樂又是奉納給誰看的呢？由剛剛才批判過宗教家們的秦心，奉納給連靈夢都不曉得、但秦心偏偏就是曉得的博麗神社的某個祭神？當然不是這樣，而且這和秦心的符卡【喜符「昂揚的神樂獅子」】也沒什麼關係。根據《東方鈴奈庵》第 11 話，劇碼《心綺樓》是通俗、滑稽、有趣地對觀眾們描述目前的宗教戰爭的，由此可見，其風格比起現代難以脫離狂言的傳統能劇，更接近於現在已經不再

必須陪襯能樂的狂言，這也暗示著秦心對能樂的世俗化改進，而不是頂著既有的宗教系統再將其束之高閣。值得一提的是，曾興盛一時的鷺流狂言在明治到大正期間因為依附於觀世流能樂等緣故，驟然從能樂興盛的都市銷聲匿跡，如今只能以地方藝能的形式留存於佐渡島，也就是猯藏的故鄉，或許這就是 ZUN 設定秦心與猯藏合作編制《心綺樓》的小小用心吧。另外，雖然菫子和蓮子在官作中的登場時間相隔甚遠，但還是提一句，宇佐神宮的御神能源自其早在 12 世紀就有記載的申樂，經歷過興廢，於 1619 年再興並基本堅持至今，在能樂方面亦是歸於觀世流。

那麼，隱岐奈的符卡【「背面的暗黑猿樂」】又是指的什麼？難道要再從猿樂出發往前追溯，以備將來再在官作中出現什麼「暗黑散樂」之流麼？不一定。首先，「暗黑」一詞並不限於藝能，隱岐奈還在魔理沙的劇情線主線用過「最後的暗黑測試」來形容兩人的決鬥，可見這個詞是可以繞過藝能，直接和她本人掛鉤的。不用考慮 ZUN 早年在設定露米婭能力時的刻意搞怪，ZUN 在網站「東方幻想的音樂」[10]就曾用「暗黑時代の代表作」來形容曲目《永遠之巫女》，「暗黑時代」指的自然是舊作時期，也就是 ZUN 進入正作後要隱去其歷史設定的對象。恰好，川村湊在《闇の摩多羅神　変幻する異神の謎を追う》（據五蟻的考據成果 [11]可知，ZUN 在設定隱岐奈時也相當集中地參考過此書）第 228、229 頁也是這麼形容自己著作標題中的「闇」的，即「歷史的陰暗面」：

だから、摩多羅神は、こうした信仰を支える特定の信者層を失った時に、きわめてあっさりと、歴史の闇のなかに姿を消すこととなったのである。時折、暗闇のなかから、無気味な笑い聲と、おどろおど

[10] http://www16.big.or.jp/~zun/html/music.html
[11] http://abysmalhypogeum.blog91.fc2.com/blog-entry-91.html

ろしい秘祭の主宰神として、オカルティックな神秘學の書物のページに登場する以外には。

ZUN 在《舊約酒吧》的後記中將《燕石博物志》和《舊約酒吧》定性為相連的「表」和「裡」，後者的第二曲《燕石博物誌が連れてきた闇 Dark side of Japan》在字面上可能也是在捏他《闇の摩多羅神　変幻する異神の謎を追う》，副標題則可能是在捏他《塗佛之宴 宴之始末》中堂島靜軒以上野市為例對日本社會黑暗面的形容：

確實，這個國家貧困無比，人心荒廢。

但是秩序稍微開始恢復後，大眾便絞盡腦汁，將自己的黑暗面強行封進那類人種、那類花街裡。

世人將自己的污穢單方面地推到地下通道與天橋下的居民身上，然後錯覺權力者將他們一掃而空後，污穢也會隨之消滅。

猥褻的事物、無秩序的事物、不道德的事物、反社會的事物——他們相信只要捺下這些烙印，加以排除，黑暗就會被驅逐，他們認為黑暗是能夠管理的。

黑暗只是表面上被均一化罷了。只是對比消失而已，換個角度來看，那些幽微的黑暗可以說變得更深沉了。

然後是猿樂，即使不考慮秦氏，摩多羅神也依然有著配套的猿樂——後戶猿樂，包括已經出現在了《東方天空璋》文劇情線的、由二童子表演的【秘儀「天狗怖嚇」】，這個只是驅逐天狗用的，因此……和性儀

式相比算不上什麼不能見人的內容。以山王一實神道為核心的《溪嵐拾葉集》記載了摩多羅神被円仁渡來之事，在其第 67 卷還將「常行堂天狗怖事」給直接細說了出來（而且是針對「天魔」的）：「山門常行堂衆夏末ニ常行堂ニ於テ大念仏ト申ス事アリ。仏前ニテハ如法ニ引聲ス。後門ニハ八子ヲトリ無前無後ニ経ヲ読ム也。是山門古老伝ニ天狗怖ト申シアヘリ」。實際上的作法，則是在常行堂的後戶高聲誦讀阿彌陀經，加以誇張的舞蹈，也唱誦內容為「ゲニヤサバナム」的退魔咒文，其中「サバ」即 「生飯／散飯」，可見是一種施餓鬼法，從而能退治天狗，一說這在後世被混淆為用同音的鯖魚來退治天狗。

摩多羅神被稱為「後戶之神」主要是因為它被立於延曆寺藥師堂的堂後，但是各地被立於堂後的「後戶之神」不只有摩多羅神，更不會完全沒有傳統的猿樂表演。摩多羅神的後戶猿樂是源自天臺宗的呪師猿樂，從平安時代開始，呪師猿樂因為散樂戶的解散，而作為民間的承包商（即「無縁の芸能者」，類似我國的路歧人）開始投靠寺院，為之操持修正會、修二會，促成了佛教和追儺的融合。

再次考慮到隱岐奈還有張符卡【秘儀「後戶的狂言」】，我認為，隱岐奈的後戶猿樂和暗黑猿樂是不同的，且更需要被隱藏的後者其實就是曾被誤解為淫亂的玄旨壇的玄旨灌頂——以及後戶猿樂背後的儺。只要《東方憑依華》的編號還定在《東方天空璋》之前，就再怎麼也不可能讓後者的新角色提前作為自機出現在前者中，不過，暗黑猿樂是可以出現的。何況推論到現在，我們也沒必要認為這兩部官作是完全無關的了。

4.預讀《東方憑依華》

雖然秦心在《東方深秘錄》中沒什麼有特色的表現，但《東方憑依華》的標題首先就是和她相關的。秦心可以使用名為《猿猴憑依》的暗黑能樂，並且已經將符卡「憑依「喜怒哀樂附體」」從《東方心綺樓》帶到了《東方深秘錄》中；「華」則通「花」（寫為「華」字則是為了捏他《夢違科學世紀》、《東方深秘錄》、《塗佛之宴　宴之始末》中都有論及的「華胥之國」，詳情見我的《哆來咪相關隨筆——半年前寫的》[12]一文），而「花」在《風姿花傳》中則是世阿彌用來形容能樂表演效果中「心的體現」的概念，主要分為「真実の花」和「時分の花」，後者的魅力是正當季並且因此易逝的，前者的魅力是經久不衰的並且需要作為「花の種」來修得。

關於《東方憑依華》的副標題「Antinomy of Common Flowers」，只從性別問題來看的話，指的便是植物的完全花和不完全花，俗稱兩性花和單性花，「完全憑依異變」和「憑依華」共同捏他的是完全花，其所代指的顯然是人身上兼具的男性特質和女性特質，又因為這一形象涉及性崇拜，所以 ZUN 才會在發佈會上用「エロ」即「色情」形容此作[13]（明明 ZUN 在 06 年接受瑞典《Player1》雜誌的採訪時還對東方和色情遊戲做過區分）。第 85 回「第二攤」時 ZUN 進一步提出東方作為色情遊戲只有女性角色是不夠的，還需要具備射擊、破壞等男性特質的元素，驗證

[12] http://bbs.nyasama.com/forum.php?mod=viewthread&tid=67213
[13] http://www.nicovideo.jp/watch/sm30211907

了《東方憑依華》將會具有的性別特質的主題。

除此之外，對豐收的祈求和對生殖的祈求是可以互通有無的，共同構成了隱岐奈也具備的地母神信仰。在我國，後者主要體現為對高禖的祭祀，至今依然有以交媾為主題的儺舞在各地流傳。高禖神居於社，各地祭祀高禖的祈子儀式亦常在社樹下進行。《說文解字》:「社：地主也。」社和方並列，祭社即祭土地神，祭方即祭四方神，後者可進一步延伸至四時即四季。中國的「土王日」、「土黃天」，日本的「土用」，其由來、內容雖然不完全一致，但指的都是四季間隔之期。

從藝能的角度來看的話，則為世阿彌理論中「真実の花」和「時分の花」的矛盾，以及「花」要如何與現實中觀眾的複雜審美感受對口，所以 ZUN 才會在發佈會上用「耽美」形容此作，同時這也很可能是基於 16 年第三期《美術の窓》上京極夏彥和荒井良的專題對談〈日本的耽美とは何か？〉，我將在《東方憑依華》正式版發售後解讀這點。

圖 5：《美術之窗》

在 PS4 版《東方深秘錄》鈴仙劇情線結局、《東方憑依華》體驗版的說明書和官網的遊戲系統簡介[14]中可看出，完全憑依異變實際上首先是自機們隨性玩出來的狀況，其動機和完全憑依的機制（相關解讀可參見我的《憑依華劇情設定預測整理》[15]一文）的形成可以是無關的。另一個重點是，在幻想鄉流傳的各種謠言的共同點是以「二人」為單位來描述所有事件，且不提二童子在幕後發力的可能，這一系列謠言顯然促成了

[14] http://www.tasofro.net/touhou155/system.html
[15] http://bbs.nyasama.com/forum.php?mod=viewthread&tid=74373

自機們結成各種二人組來參戰，然後在每個二人組中又分化為「master」和「slave」兩種統一命名的立場。考慮到幻想鄉現有的科技水準，考慮這兩個單詞在成形之後、作為電腦術語得到更廣泛的應用之前比較流行的相關理論，可以想到的是黑格爾在《精神現象學》（日文書名亦為《精神現象學》，下同）中首次提出的主奴辯證法（Master–slave dialectic），黑格爾追求的是掙脫主奴關係的束縛的、自由的絕對精神（絶対的精神），與承認性別特質的共存乃至克服這一武斷的分類、超越性別的思路是相似的。無論《東方憑依華》的主題是主奴關係還是性別特質，都可以解釋為什麼先得是有區分的二人一組了。

其次，暗黑猿樂還可能會以怎麼樣的儺的內容出現在《東方憑依華》中呢？

在京極夏彥所著《百器徒然袋・風》的《面靈氣》一篇中，成為妖怪面靈氣（即「面具的靈氣」）的一套六個面具是江戶末期製造出的仿古的贗品，刻字謊稱是秦河勝所制（在面具作者的個人設定上採用的是《百器徒然袋》的說法，而非《風姿花傳》的，所以多半是 1784 年之後製作的，而且是故意這麼設定的），被別人識破後因為可惜其逼真的工藝，所以奉納到了寺院。寺院在明治時期廢寺，面具就又流轉出來，落到了榎木津家，歷來被這一家子用於追儺等儀式，其中翁面和鬼面被幹麿互相放錯了箱子。放入了翁面的鬼面箱子上頭本來寫著「禍」字，箱蓋鬆動所以幹麿便施以朱封，又因為這箱子本來就裝著陀羅尼護符，所以幹麿為了嚇唬可能的賊人就順勢又在蓋子上寫下戲言的詛咒，結果依然被偷走了單獨的這一個箱子。面具連帶著箱子被以高價轉手給了自稱秦河勝後代並堅持秦氏和景教、猶太人的關係（秋彥否定這一說法）的羽田隆三，從而引發了一系列誤解。參考《東方鈴奈庵》第 11 話中猯藏

對劇碼《心綺樓》的形態「**從暗黑能樂的詛咒中解放出來的新生能樂**」，從「成功施加詛咒的贗品」這一定位看的話，《山怪散樂圖》和京極夏彥筆下的這副面具是一致的。

雖然面具的款式對於飛鳥時代而言有些過於超前，但秦心根據設定文檔確實是真貨。不計神子、布都在《東方心綺樓》對戰模式中提到的習作和可能存在的失敗作，這篇小說對於東方而言的第一個重點其實是榎木津家擅自將面具用於儺舞的事，在第五期學刊中，我曾提到過，《東方深秘錄》的劇情改編自《魍魎之匣》裡覺魔社類似追儺的鬼走儀式，而且實際上是未完成的，因為華扇和堇子並沒有就此老實地守在幻想鄉和外界。對於外界而言，幻想鄉是個匣子，有一個鬼族賢者從中跑了出來；對於幻想鄉而言，外界也是個匣子，有一個名為「宇佐見堇子」的人類超能力者從中跑了出來。「鬼」字底加一個「堇」字，便是「儺」字原本的寫法。

宮廷儺於七世紀末傳入日本，在宮中追趕的是由舍人扮演的鬼。順帶說一句，有些讀者或許記得，根據梅原猛的說法，那時正是史在宮中擔任舍人的時期，而張衡《東京賦》中宮廷儺驅逐的對象也包括罔像。後來，在陰陽道的影響下，儺變成了民間於節分時舉辦的灑豆驅鬼。節分和土用本來都是代表著四季間的過渡期，每年都是四次，後來才分佈逐漸固定為春夏之交和夏秋之交各一次，從這個角度看來，隱岐奈還可能參與過深秘異變，並且在此基礎上還可能繼續參與完全憑依異變，但是在得到確鑿的證據或是確定有將隱岐奈的存在引入都市傳說異變的獨特價值前，我還不想做進一步的推論。

舉行於夏末（亦是季節交替之時）的「常行堂天狗怖事」要等到

《東方天空璋》文劇情線五面才會出現，「天狗」作為妖怪的種類亦是日本特有的，有著將其視為鬼（同樣是日本特色）的分支的觀點，正如第3期《東方外來韋編》的〈幻想之源③〉所說的：「天狗是和鬼並列的非常著名的妖怪但有時也被認為是鬼的一種。」在同期的〈書籍的流派〉中給出了《東方求聞史紀》的草案，其中也曾將天狗描述為「鬼の一種」。這裡需要關注的是修正會上名為「延年」的藝能，由專門負責的僧侶表演，這在輪王寺（隱岐奈遊戲背景的輪寶圖案揑他的是「摩多羅神原為轉輪王」之說）也保留了下來，「摩多羅神延年」亦有存續，例如在相傳由円仁開創的毛越寺流傳下來的[16]。「隱岐奈」 諧音「翁」，在表演中，翁面的佩戴者以後戶之神的身份登場，鬼則從修正會的後戶出場，和日本如今的節分驅鬼一樣是改編自大陸驅逐魍魎的儺。與這一轉化同時發生的，是負責驅逐的方相氏、陰陽師本身也和他們驅逐的對象混合在了一起，成為了被驅逐者，例如秋彥在《魍魎之匣》中舉的楊桐鬼的例子：

神社佛寺也會舉行追儺儀式。到了近代在民間廣泛流行，全國都會舉行。這個相信你總該知道了，就是就節分驅鬼的儀式。

灑豆的儀式是在宇多天皇的時代前後開始的，這是受到陰陽道的影響。所謂的節分原指季節更迭的時節，立春立夏立秋立冬的前一晚就叫節分，故一年理應有四回。古人認為立春前夜陰陽對立，邪氣生，易有災禍，故為了驅走邪氣才會舉行追儺。在追儺變成灑豆的時候，魍魎這種跟不上時代的妖怪也隨之消失，取而代之的就是鬼。

16 https://youtu.be/u-TVjbE4P9M

如前所述，鬼的字義原指死人之魂魄。在中國，所謂的鬼指的是死靈或祖靈。傳進日本之後這個字被用來指反朝廷勢力——也就是不肯歸順的人們。例如與當權的朝廷對抗的蝦夷人與肅慎人就被人以魅鬼這個蔑稱稱之。四方不順服之鬼神——在日本書紀中如此稱呼後逐漸普及、固定下來，同時鬼的字義也隨之變化。最後，代表著污穢與災惡的鬼就這樣誕生了。

促成鬼的誕生的是陰陽師。就如同基督教的傳教必定伴隨著惡魔的存在，陰陽師們失去了鬼也無法存在。

若問陰陽師們為何能在一時之間獨佔了原本隸屬於神祈官的職責的宮中祭祀，那是因為原本的作法是將污穢驅除，而陰陽師們卻是與你相同，將全部污穢攬於一身；因為**他們本身成了污穢**，人們才會注意到他們的存在，後來陰陽道被逐出中央，他們本身也變成了鬼。傳說中有名的陰陽師們大半都是異類的末裔，是鬼的同類。創造出鬼的陰陽師們——最後自己也成了鬼，也因此產生了更進一步的混亂。

民間流傳的方相氏後來變成什麼了？這——你已經知道了。你自己剛才也說過，就是灑豆。神社佛寺中舉行的古老形式的節分追儺儀式裡還將方相氏與鬼作出區隔，但到了民間，方相氏本身卻被當成了鬼的象徵，追逐者反成了被追逐者。但是，陰陽道靠著創造出鬼來獲得權力是在十世紀時，另一方面追儺的儀式則是遠在七世紀末時便已傳入我國。因此，這其實是**池魚之殃**。方相氏原本是以驅趕邪惡之物為職責。而這裡所謂的「邪惡之物」在陰陽道的影響下不知不覺中變成了鬼這個名字，隨著陰陽道在中央的失利及大眾化，結果方相氏本身也被人置換成鬼。於是——

於是我們又想到了另一個也是受到**池魚之殃**的民間信仰。只因沒有適於形容的言詞，在陰陽道的影響下原本並不是鬼的東西卻被叫做鬼了。

我知道有個民俗藝能中的鬼跟你一樣踏著反閇，唱著跟你一樣的祝辭。就是花祭的——楊桐鬼。

神樂中登場的楊桐鬼在各個地方的稱呼不盡相同，臺詞也不太一樣。但身份高貴，在某些地方甚至只有特定家系的人才能扮演。這個鬼如同其名，背負著楊桐樹，因為與神官進行問答輸了，所以負責踏反閇平定五方。所謂的五方是指東西南北四方加上中央這五個方位。接著，比這個楊桐鬼還要有意思的是西國的被叫做荒平、大蠻、柴鬼神的鬼們。我認為他們是楊桐鬼的更古老的形態。在某些地方這個鬼，你們知道嗎，這個**明明是鬼**的妖怪，竟然手執劍，切五方，以驅惡鬼。這豈不是與在變化成灑豆的鬼之前的古老的方相氏之所作所為相同嗎？

不管是楊桐鬼還是荒平，現在雖然都被叫做鬼，但原本並不是鬼。那麼，楊桐鬼踏步平息的或荒平揮劍驅逐的怪物又是什麼？

楊桐鬼踏反閇時，口中唱誦的祝辭不知為何竟是十寶祓。這是一種由一數到十，手拿十種神寶緩緩搖晃的術法，由石上神宮傳承的鎮魂方術變化而來，在祝辭之中並不稀奇。

十種神寶祓是搖動十種神寶，讓自己奮勇向上的祝辭。亦即，是一種喚醒生命力的祝辭。因此楊桐鬼拿這篇祝辭來與反閇並用，這個行為在某種意義上就是搞錯了方向。我認為這是由於身為楊桐鬼原型的荒平

本身在傳說中就分做執劍斬魔的惡切型以及握有能使人返老還童與復活的死反生杖類型的兩種，所以才會產生這樣的混亂。大概是在某個時期發生了混淆吧。總之十寶祓是搖晃生玉、死反玉等十種類的寶物，**令衰弱的事物活性化**的咒文。[17]

關於驅逐者與其驅逐的對象的混淆，不止是摩多羅神身上兼具的各種兩面性（除了前文提及的青面金剛和三屍蟲，還比如主持施餓鬼法的它又被認為是鬼子母神之類的鬼神，且在牛祭中差使身為鬼的部下），在《東方心綺樓》中也存在，不僅是因為全心全意要解決異變的秦心被各方人士利用甚至當作退治的對象，更因為面靈氣（面霊気，めんれいき）這種妖怪名稱又可以寫作「面靈鬼」，即用來平定天下的面具在鳥山石燕筆下反而成為了需要被鎮壓的妖怪。京極夏彥在〈面靈氣〉中將翁面和鬼面並列是因為這一對確實有同源的說法，甚至被用於解釋在摩多羅神身上糅合著的各類兩面性。《播磨鑑》記載，大避神社所藏的一對面具具有神威，一者是猿田彥面，一者據元祿年間觀了和尚拜見後所言為翁面。因此文在《東方天空璋》劇情線五面對障礙之民的分類也涉及此說，具體細節請看本期宮酒姬的〈障礙之民考〉。

5.禪宗，以及鬼

世阿彌在《花鏡》中為能樂確定了名為「幽玄」的最終目標，相對於觀阿彌更引入了禪宗的文化，並且強調「心」是表演時不可背棄的核

[17] 林哲逸譯：《魍魎之匣》，上海：上海人民出版社，2009 年。

心，這便是秦心另一半名字的捏他。

不止是有著符卡【罔兩「棲息於禪寺的妖蝶」】，且在《六十年不見的紫香花》中對應被阿求稱為具有「幽玄之美」 的紫櫻的八雲紫，其他兩名已知的妖怪賢者也和禪宗有關。華扇是阿求曾在《東方求聞史紀》裡這麼形容過的鬼族：「此外，鬼族的精神都經歷了相當嚴苛的磨練，精通禪學的鬼也並不少見。」根據《東方茨歌仙》第 10 話標注的〈人牛俱忘〉可知，華扇自己在家中懸掛的是禪宗《十牛圖》中的第八張，或者是其前身《牧牛圖》的最後一張，而在《鐵鼠之檻》中被始終無法漸悟的仁秀丟棄的《十牛圖》的最後兩張是相對於《牧牛圖》多出來的精華部分，以秋彥在《鐵鼠之檻》中的說法，它們的主張是「領悟並非最終目的」。

東方的鬼和禪掛鉤是從萃香登場就有了的，她的力量在《東方香霖堂》第 21 話被霖之助解釋為「調和、有限和無限」，分別對應她的三個飾品的造型設計，在第 18 話中霖之助還說過這樣一段話：「三這個數字，意味著完整與調和。三腳在不平整的地方都可以保持安定，腳一旦增加到四腳以上，或兩腳以下都會不穩定。（三という數字は、完全と調和を意味する。三脚は平らではない場所でも安定して立つが、これが脚が増えて四脚以上になっても、當然脚が減って二脚以下になってもぐらついてしまう。）」這是改編自明石散人在《謎ジパング　誰も知らない日本史》中對禪僧仙厓所繪之《宇宙圖》的解釋：

三角は完全なる調和を意味しますから、これは社會のことだと思います。四角は揺るぎのないということですから、大地だと思います。丸は言うまでもなく宇宙です。

在後來的《日本史快刀亂麻》第四章第二節中，明石散人進一步給出了他的根據，是鈴木大拙對這副作品的解說，也是「調和、有限和無限」的原捏：

円は無限を表す。無限はすべての存在の根底にある。しかし無限そのものは形がない。感覚や知性を與えられている我々人間は觸れることの出來るような形を求める。従つて、三角形。三角形はすべての形の始めである。そこから先ず四角（正方）形が現れる。四角形は三角形を重ねたもの、二重にしたものである。この二重の化の過程は限りなく進み、おびただしい多樣な事物があることになる。中國の哲學者が言うところの〈萬物〉であり、即ち宇宙である。

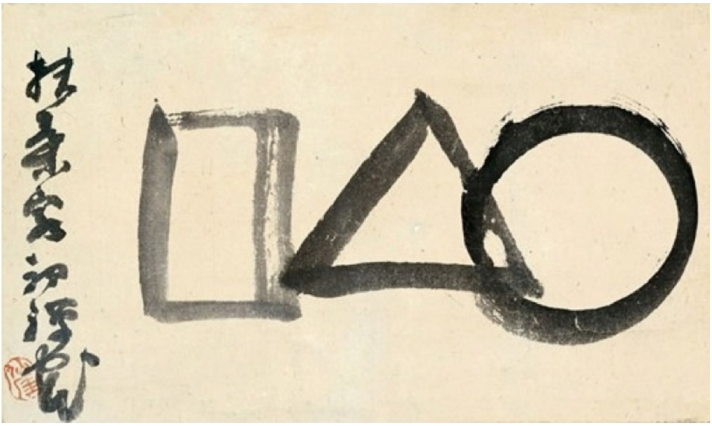


圖 6：禪僧仙厓義梵（1750-1837）的禪畫，作畫年代不明。

（來源：出光美術館）

在東方世界觀下，和禪宗密切相關的鬼與凡人之間，亦可謂具備著「Antinomy」，華扇還極有可能在《東方憑依華》裡因為被憑依而進一步

地暴露鬼族、妖怪賢者甚至更多身份。《東方茨歌仙》第 21 話中華扇和萃香有過這樣的對話：

華扇：後世的誤解是從何產生的呢，這源自於人們開始產生鬼這種東西是從外面過來的事物的錯覺。鬼（oni）的語源是隱（on）等等，含義是『被隱藏的』，是從人類內部出現的事物。作為證據，很多鬼原本都是人類吧？

萃香：不把我趕走就吃了你們～！把你們的腦袋一口咬掉。

這兩句話是改編自京極夏彥所著《百鬼夜行：陰》的〈鬼一口〉裡，宮村香奈男的發言：

不，與其說**是**鬼，更重要的是**不是**人。

與其說鬼臉，倒不如說是用那些角、獠牙來嚇人的。

所以一些原本不是鬼的妖怪只因長了角，卻也被當成鬼了。

若問童話故事裡的鬼是否都有角，大部分的人都會回答既然是鬼，肯定有吧，但那只是一種偏見，其實並非如此。例如《宇治拾遺物語》中取瘤爺的故事裡出現了許多鬼，卻沒提到有角——

——總之，傳統對鬼的印象——頭長牛角，身穿虎皮兜襠布——是狩野元信發明的。俗稱丑寅方向是鬼門，我看應該也是配合這個形象，取其諧意而來的。

應該說，（古代的鬼）有沒有角都無所謂。角只是用來表現鬼很恐怖、很邪惡的象徵。

據說鬼（oni）是從隱（on）的發音轉化而來；所謂的隱，乃是隱藏、不可視之意。意味著鬼平常不見蹤影，總是躲藏起來。

所謂的鬼，其實是一種流傳於都市的怪物。與都市對立的異人、山人、盜賊、化外之民都被當成鬼。若非基於中央、政權或正道這類高高在上的觀點，這種歧視便無以成立。此外，都市的知識階級對佛教有深刻的理解，這也促進了鬼的誕生。

有名的鬼女橋姬在劇（《鐵輪》）中戴的是生成面具，表示她那時仍算是人。也就是說——鬼既是人也是魔物，可說是位於人魔交界上的怪物。

鬼除了有角與膚色不同之外，其餘在外型上與人類幾乎無異。所以我說角很重要就是這個道理。因為如果沒有角的話，鬼與人幾乎沒有區別——啊，這也是從朋友（秋彥）那裡聽來的，像是河童、天狗之類的妖怪在計算的時候是用「只」來數，可是鬼的話卻是用「個」來計算。鬼可說是非人之人。

所謂的鬼，追根究柢，就是能做出**常人難為之事**的超人，難道不是？

我所說的並非神通力、天眼通或飛天之術等有如魔法般的能力。這些事一般人的確辦不到，而且不管怎麼痛下決心也絕對辦不到、不可能

達成。我所指的是——全心全意去做能完成，但平常絕對不會做的事；實際上辦得到，但一般人無法達成的事。而鬼，就是能夠輕鬆自在地、毫無所懼地辦到這些事情的怪物。

能行人類絕對辦不到的奇跡、祥瑞的是神佛；透過修行獲得法力、魔力的是仙人或修行者；至於超乎人類理解範圍、能精怪幻化的，就是妖怪。只要是器物、禽獸變化而成的都是妖怪，而不是鬼。鬼——我們所熟知的鬼，跟這些都不相同。鬼能達成**人類能實行卻難以辦到的事情**。只要能毫不猶豫地達成這種事情的狀態就可稱為鬼。

怨靈殺人靠的是作祟引起災禍；幽靈的話就只會怨恨，讓人生病，但不會將人從頭一口吞下；至於妖怪就是嚇人與惡作劇。可是從來就沒聽過牢騷滿腹或只會嚇人的鬼，鬼啊，都是直接對人造成物理性的傷害。從我國最早有關鬼的記載——《出雲國風土記》中，大原郡阿用鄉的一目鬼早就在吃人了。而《伊勢物語》的二條皇后與業平私奔，碰上了鬼也是被一口吞掉。[18]

河南省安陽市商朝遺址發掘出的甲骨文 表現的是在屋內擊打鬼，因此於省吾在《甲骨文釋林》中將其稱為是最早的打鬼儀式，即儺的原型。同理，《鐵鼠之檻》裡用來比喻明慧寺的、出自鳥山石燕的《今昔百鬼拾遺》的「隱裡」便是「被隱藏的」山村，若將「隱裡」視為包括桃花源、《遠野物語》中的「迷途之家」在內的一大類的概念，便也可以稱其為幻想鄉的人里的基本原型。

另外，華扇在這一話中，還說過的一句話是：「**撒豆子是在四處播撒**

[18] 林哲逸譯：《百鬼夜行 陰》，上海：上海人民出版社，2013 年。

魔，而喊著『福在內』的時候相當於是在向家中播撒魔。」雖然不是北斗七星，但關於《東方天空璋》副標題中的「hidden star」所指的單數個星星，還有一種說法，是大熊座 80，即文在《東方文花帖 DS》中對符卡【七星「Septentrion」】的評價（「但是，在七星背面跟著的那顆小星星到底是……？」）中提及的那顆，此時「four seasons」則是指其「勺柄」的指向與四季密切相關的北斗七星。以「北斗九星」的理論，便是「七見二隱」中的左輔，而摩多羅神被某些說法認為是其化身，輪王寺所藏之摩多羅神曼荼羅上也將輔星畫在了北斗七星邊上。加門七海在《平將門は神になれたか》（後改題為《平將門魔方陣》）中提出，現東京 23 區的某些神社、佛寺（部分的位置已變更過）是天海以北斗七星、輔星、北極星等星體的佈局來封印平將門的法陣，其中北極星位置的日輪寺原屬天臺宗，對應輔星的鬼王神社則在天保二年與稻荷神社合併，故又稱稻荷鬼王神社，是全日本現存唯一一個將節分時的鬼視為來訪的福神的神社，節分時的特色口號便是「福在內，鬼在內」，其祭神鬼王許可權，也被認為取自平將門的乳名「鬼王丸」或「外都鬼王」。《抱樸子·內篇·地真》亦提及對輔星的信仰可以驅鬼：「若忽偶忘守一，而為百鬼所害。或臥而魘者，即出中庭視輔星，握固守一，鬼即去矣。若夫陰雨者，但止室中，向北思見輔星而已。」

6.透析《東方天空璋》

如果在隱岐奈本體的設定上，ZUN 也節能地（按照《東方茨歌仙》第 16 話靈夢的說法是「最優化」）遵循了《闇の摩多羅神　変幻する異

神の謎を追う》或京極夏彥的《摩多羅神の顔》所囊括的某種學說，那麼他就沒什麼必要再對答案遮遮掩掩，因此我反而要假定，就像設定妖怪鵺的本體時那樣（參考我的〈ZUN 對封獸鵺能力的設定過程還原〉一文[19]），**ZUN 一開始就想好了一個基本不可能被各種學說涉及的關於摩多羅本體的說法，並將其用於東方角色的設定，因此後來再怎麼引述他人的各種其它說法也沒關係，只要設定成隱岐奈主動借鑒來給自己加油添醋的即可。**

我之前在補全華扇的妖怪賢者身份時曾這麼總結過妖怪賢者的定義：在博麗大結界建立期間，以八雲紫為首的某些出力支持了這一企劃的妖怪，並且後來因此都得到了出入大結界的許可權。設定文檔中隱岐奈的種族是「秘神」，難道說我的定義在說中了華扇的賢者身份後反而出錯了嗎？非也，靈夢在 Ex 面就堅持稱隱岐奈為妖怪，而且，關於隱岐奈的妖怪性質，其實可以參考現有的多名角色，首先是即使共同作為本作的道中 BOSS 出場第二面也毫不奇怪的秋姐妹。根據隱岐奈在魔理沙 Ex 面的發言「對於神明來說這（顯擺自己的實力）可是必要的喲」可知，收集信仰也是她的目的之一，繼續參考《東方求聞口授》第五部分神奈子等人以秋姐妹舉例的發言：

白蓮：也就是說，神就是擁有可以以神話變換能力的妖怪。

神奈子：不過失去信仰的話就會變回原本的樣子。妖怪的話被忘記就會消失，做出恐嚇或引起騷動的話就能防止，信仰的話就不能如此了，僅僅是威脅的話會失去信仰，淪落成普通的妖怪。

---

[19] http://bbs.nyasama.com/forum.php?mod=viewthread&tid=62123

魔理沙：話說我見過豐收之神，那些傢伙確實看不出和妖怪有什麼區別。

神奈子：連神社都沒有的流浪神（失去信仰，野生化的神明）大部分都已經變成妖怪了。

在《東方心綺樓》發佈體驗版的兩個月前，紫於《東方茨歌仙》第 15 話中講述了這樣的事例：「御神木在被砍倒之後就化為了一棵作祟的妖樹哦，之前聚集了多少信仰就有多少妖力。」將此與摩多羅神在博麗大結界建立前的 18 世紀被天臺宗判為邪教並將之逐出教義的經歷聯繫上，便可以進一步解釋隱岐奈兼具的神明和妖怪的兩種身份，但是這兩者都算不上是她值得隱瞞的本體，答案還是深深地埋藏在「秘神」這一種族名中。在第五期學刊中，我曾解釋了《東方深秘錄》的標題中的「深秘」一詞的來源，是「shinpi」的一種特例寫法，更廣泛採用的還是「神秘」，即《魍魎之匣》中秋彥說的：「『shinpi』通常寫作神之秘密的神秘……」再者，早在 2004 年 1 月 4 日的「東方書譜」中，ZUN 還有著對兩名同伴如此的描述：

除了我以外的負責售貨的人都不知道東方，詳細的事只有我知道。

這是神秘主義（騙人

別說是東方，連同人都不知道。而且這兩個人都是第一次體驗展會，根本沒參加過別的。

由此可以看出，ZUN 對於神秘主義的理解一直也是以此書中秋彥的

如下說法為准的：

「occult」原本是「被隱蔽的」的意思啊。據聞最早出自阿格力波的著作《隱密哲學》，這是十六世紀的著書，表示神秘主義本身的歷史可以溯及更早以前，但可確定的是在文藝復興以後。神秘主義一開始被稱作「occult science」，日本人一看到「science」這個字老是想將之翻作「科學」，所以才誤會成這是與自然科學對抗的怪異科學。例如「psychic science」就將之翻譯作心靈科學，真是愚蠢。「science」原本是知識的意思，所以「occult science」應該譯作隱密的知識，而「psychic science」則譯作靈的知識才對，與科學毫無關係。這些姑且不論，神秘主義會在文藝復興時期成立有其道理，因為原本受到捨棄的知識在當時潮流之下重新獲得復興。

（所謂被捨棄的知識）就是——散落在歐洲知識體系之外的，希臘、羅馬、東方及伊斯蘭教圈這類的知識。文藝復興時期這些知識重新受到評價，但復興之後立刻被基督教所注意，烙印上反基督的印記。接著有好一段時間，神秘主義一直是「反基督的知識」之意。但是到了十九世紀，占星術、數秘術、降靈術等知識在艾利法斯·里維等人的手中被混為一談。結果神秘主義變得低俗並受到方興未艾的自然科學所敵視，這次反而被人烙上反自然科學的印記。結果這麼一來，一切怪異、難以理解的東西全被塞進名為神秘主義的箱子裡。進入本世紀後，自然科學與基督教之間發生衝突，結果過去曾是反神秘主義急先鋒的基督教反而差點被塞進神秘主義的黑盒子之中。雖說這也並非全然沒有道理，但總之神秘主義成了一個方便的垃圾箱，所有一切怪異的事物，不論好壞全被拋進其中，並緊緊蓋上蓋子，像是害怕臭味傳出般封印起來。之後這種態度一直持續著——如今遠路迢迢傳進日本，還生出像關口你這樣的

毫無理解的人。

關口，聽好，箱子這種東西並不是不打開內部確認就會失去價值。內部裝了什麼其實並不是那麼重要，箱子本身有作為箱子的存在價值。

原本的神秘主義是不該去考慮是否有機關的。亦即不管是公開言明有機關的魔術，還是標榜沒有機關的超能力，都沒有資格作為神秘主義。

我早說過神秘主義是被隱蔽的知識，當標榜著「沒有機關也沒有把戲」的瞬間，就必須將之從神秘主義的黑盒子中拿出，公之於世人之前。

所以原本不該被放入神秘主義範疇中的東西，現今卻潛伏在神秘主義的黑盒子之中，而煞有其事地講起原本不該公開的來歷之假「occultist」也出現了。這些人或許真是關口所言之該被抨擊的對象。因為他們不說該說的，卻大剌剌講起不該說的事情。正牌的靈媒賭上性命守護的秘密卻被這些三流的假靈媒隨意公開。所謂的神秘主義就是不可說、不可問的事物。在這層意義下宗教，不，就連科學也帶有許多神秘主義的部分，且知情者也瞭解這個道理。真正的宗教家會講述教義，但絕對不會討論引起奇跡的理由，因為那屬於**神之領域**。所以宗教總是有許多譬喻的故事，好避免直接談論這個部分。宗教中對彼世的描述，本來就全是譬喻。那些將這些話當成真實，還一一解釋靈界中住了什麼什麼、神秘的力量如何如何之類的愚昧之人肯定是假貨。

神秘主義的本意不是謎團或神秘，而是「被隱蔽的事物」是有其重

大意義的。如果神秘主義只是反基督或反科學而已的話，多半會被冠上其他別名吧。在隱蔽之下才能產生意義的事物——這就是神秘主義。

《東方茨歌仙》第 42 話中隱岐奈的稱號是「威風堂堂的神秘」，由此可知其種族「秘神」實際上是指「神秘」，即神秘主義。然後是隱岐奈作為妖怪的一面，《塗佛之宴 宴》和《塗佛之宴 宴》中妖怪塗佛的象徵物是戶人村（在小說中其村民被尾國誠一等人利用各種催眠手法解體了，村子的存在也被對外改寫、隱去）的一尊面部損毀到看不出起伏的石佛，而秋彥對到那時已不可解了的妖怪塗佛的形容（見下文）則與摩多羅神乃至隱岐奈的形成相似，因此姑且認為隱岐奈作為妖怪的種族是塗佛，就像紫作為妖怪的種族是《魍魎之匣》中的魍魎一樣[20]：

這場遊戲就像塗佛。在漫長的歲月中失去真意，表面擁有了不必要的深度，被附加了不同的意義。它已經本末顛倒，所以就算抓住它、揭露它，也還有大逆轉之後的裡側。它的形態不斷地改變，完全固定不下來。但是……它的真實面目其實是個無聊的東西。空虛遊戲的真意只有主辦人瞭解，而主辦人是不可侵犯的。玩家不能挑剔裁判。而且因為不知真意，觀眾也無法妨礙遊戲進行。被騙的是騙人的一方……

基於神秘主義的演變，再將上述引文一併視為隱岐奈身份及《東方天空璋》故事結構的原捏也是可行的，從而便可解釋煽動他人的二童子反而被隱岐奈所騙一事的必要性。**由此假設，隱岐奈作為神明的種族「秘神」作為她如今的階段性的本體指的是「秘密之神／隱秘之神」，或者是秋彥所說的變質後仍被稱為神秘主義的「黑盒子」，將各方學說對自**

[20] 可參考囧仙〈境界的妖怪是魍魎，幻想境界的另一側是魍魎之匣〉(2013 年 6 月)：http://touhoudog.net/touhou/369/

己的解釋照單全收並成為自己新的次要神格，以便掩蓋自己更根本的身份，例如作為妖怪的種族「塗佛」。

ZUN 在《暗黑能樂集心綺樓》的附帶文本中將面具的功能分為「隱藏身份」和「強調自身存在」兩種，這也符合隱岐奈兩種主要的、又看似矛盾的行為模式。本文的讀者若是在理解京極夏彥和 ZUN 使用的「神秘主義」一詞時仍然難以脫離宗教方面的不必要的聯想，我權且舉一個類似但又不盡相同的「容器」的例子，僅供參考。根據《北美日報》記者記錄，1981 年 8 月 16 日，柏楊於紐約華府孔子大廈的演講《中國人與醬缸》中有這樣一段雖不大嚴密但相當有代表性和普適性的對「醬缸」的形容：

任何一個民族的文化，都像長江大河，滔滔不絕地流下去，但因為時間久了，長江大河裡的許多污穢骯髒的東西，像死魚、死貓、死耗子，開始沉澱，使這個水不能流動，變成一潭死水，愈沉愈多，愈久愈腐，就成了一個醬缸，一個污泥坑，發酸發臭。

進一步考慮一個作為 occult science 而未被我們確知的知識，即她在「秘神」之前的、更根本的本體是什麼。在「將之從神秘主義的黑盒子中拿出，公之於世人之前」的同時，我們還需要保證，其本體「沒有機關也沒有把戲」。巧合的是，在《攻殼機動隊》第一季動畫第 23 話，冒充葵（恰好和織作葵同名）的素子也將駭客的存在目的定為偷窺被隱藏的事實，並自述在之前的「笑臉男事件」中因為敵人的「闇」即黑暗而敗退[21]。

[21] 台詞：「本来ハッカーって奴は隠された物を覗き見する為に存在している様

在談及神秘主義前，秋彥先從「對奇跡的解釋」出發，對鳥口和關口分別介紹了四種身份：宗教家、靈媒、算命師、超能力者。這一不甚嚴格的分類被 ZUN 用到了《燕石博物志》的附帶故事 3 中，並改編為：「巫女、巫婆、靈能人士、超能力者、經濟學家……。擁有能夠看到常人無法認知的事物的眼瞳的人自古以來便存在。這些人全都會被當作是坑蒙拐騙。」其中唯一完整地保留下來的是超能力者，超能力者是相對於常人而言的特定的人類，據《東方深秘錄》的設定文檔所言，菫子「是真正的超能力者」，其種族之所以被記為「女高中生」只是因為上高中後她「深信自己理應是與其他人類不同的種族」。又參考第二期《東方外來韋編》刊載的《東方香霖堂》中霖之助所述可知，以幻想鄉住民早已見怪不怪了的視角看來，菫子依然是人類。再次引用《魍魎之匣》，補充其中秋彥對超能力者和超能力的描述：

這類人沒有所謂的目的，也不是想當就能當的。他們多半會以科學當做說明體系，不過多半無法完全說明。畢竟若能完全說明，開頭也就不會加個超字了。這單純是一種能力。

我們無法去批判這種能力本身，因為那是體質問題。要批判只能批判他是如何運用這種能力的，以及是否謊稱基於什麼原理成立的。只不過在質疑這些之前必須先檢查是否真的具有這種能力，亦即，能力本身是否是詐欺。但是，即使真的具有特異能力，也有許多超能力者誤會其能力的來源，譬如稱自己是靈媒，或宣稱透過修行開眼，或利用占卜來戲弄別人，所以經常會造成更多的混亂。

な物ですから。自分が挑もうとした伏魔殿の闇の深さに敗れ去った僕も、全ての事から目を背け、耳を塞いだまま沈黙を続けるしかなかった」

超能力這種名詞——出發點原本就是想要不使用靈魂作祟之類的說明體系來說明現在的科學無法解釋的現象，所以說反倒是在距離迷信最遙遠的位置才對——

——只因催眠、千里眼等名詞在語感上聽起來很可疑，就毫無所感地將超能力塞入神秘主義的黑箱之中。但不管是學界還是報導機關、社會大眾對這種行為卻連一絲罪惡感或疑惑也沒有，這才是真正大大的無知。這種無知，害死了或許根本沒犯罪的人。這一切過錯都是——來自於無知。

貨真價實或者至少完全無意欺詐的超能力者被以（變質後的）「神秘主義」的名義迫害，是京極夏彥在《魍魎之匣》中大力譴責的一種現象，舉的例子包括使用「千里眼鑒定組」測試多人念寫能力的福來友吉。念寫能力早在《蓮台野夜行》的附帶文檔就被提及過，之後被設定為姫海棠果的能力，雖然和現實中的概念有了一些區別，但是根據 ZUN 在《東方求聞口授》的特典訪談中所說的「念寫這個能力和千里眼很接近，可以把腦中所想影像化」，依然可以確定其構思是脫胎於這一故事。

即使不考慮官方音樂 CD，我們也可以確認，對迫害超能力者之事的譴責長期以來便存在於《東方》的官作中。因此，我在此先這麼補全：**現在的摩多羅隱岐奈在最初只是個作為超能力者的人類，長期以來，其超能力因為主動或被動的緣故而被各種至少在當時尚不夠科學的理論解釋，以佛教為中心收集到了一定的信仰，從而一度成神，但也造成了長期並且大量的關於其本體的定義上的混亂。**

多聞數窮，不如守中。在關於摩多羅神起源的多種說法中，牽扯上

的成體系的宗教還有神道教和道教，《東方心綺樓》秦心劇情線使用了已知最後一次暗黑能樂的最終面亦是對陣在幻想鄉代表著這三個宗教的宗教家們，標題「Fata Morgana 的悲劇」裡的 Fata Morgana 不止是義大利語中對複雜蜃景的稱呼，比之一般的上蜃景，複雜蜃景對影像的扭曲極其顯著，而且變化快，結合後半部分的「悲劇」，首先當然是在貶斥宗教給予人的願景。但是，往更深追溯的話，這個標題也是相當適合用來形容隱岐奈的。詞源是 Morgan le Fay，各類「亞瑟王傳說」中的魔女，常被設定為亞瑟王同母異父的姐姐，其中「le Fay」來自法語「la fée」，表示其超自然的能力。經由各路吟游詩人的不同演繹，她的所有形象合計起來複雜到不亞於摩多羅神的地步，20 世紀以來後還被一部分女權擴張論者們推崇，乃至用於新異教運動，認為是她的異教徒身份及性別在根本上導致了基督教徒創作者們對其的扭曲、醜化。作為這類「悲劇」的主角，Morgan le Fay 和經我補全後的隱岐奈的經歷是一致的。另外，布羅肯現象取名自多發此事的布羅肯峰，歌德亦曾在《浮士德》的第一部中設定布羅肯現象的發生有魔女的參與。

至於這一類悲劇的發端，說明白了，僅僅是各個時代、各個地區的人們對於自身閱歷的過度自信、急於「足夠地」理解世界而已。正如《東方鈴奈庵》第 11 話中，猯藏在描述暗黑能樂時所說的：「正因為難懂，大家才會感到不安。這樣想來想去啊，就會想到一些不必要的事情。」正所謂：「心猿不定，意馬四馳」。或者，是秋彥在《魍魎之匣》中還說過的：「只不過有時就連原本教義崇高的宗教團體，在為了增加信徒而東奔西跑的過程中，把崇高的佛教理念替換成卑俗的寓言，不久之後連自己也分不清何者才是真實，最後搞得本末倒置，沉入神秘主義之海裡，被社會賦予可疑難信的封號——像這類情況也不少見。」

在摩多羅神本體的諸多說法中，秦河勝之說及相關的數種佔據了主流地位，除了我在前文已經否定了的秦心的緣故，隱岐奈看似還從自己和拉爾瓦的關係方面暗示著自己是秦河勝，但我認為，這是不可能的，而她其實也完全沒有暗示或者假裝自己是秦河勝。隱岐奈在《東方天空璋》琪露諾 Ex 劇情線將精靈拉爾瓦稱為與自己敵對的「常夜神」，是「常世神」的另一種寫法，這裡捏他的是折口信夫的論文《翁の發生》（和柳田國男的《山人論》一樣，恰好都是《塗佛之宴》引述過的專著）的觀點。ZUN 在第 85 回「第二攤」中承認了隱岐奈之名取自「翁」的發音「おきな」，根據這篇論文，「おきな」並不起源於藝能中的「翁」，而是早在日本建國前就有的「常世人」信仰的一支分化（從「介於神與人之間的精靈」出發，逐步轉變為山神、地主神後分化為兩支，是山中的佛神和人類村落中的來訪神，「翁」產生自後者，這也是《東方天空璋》文劇情線中所分的兩支障礙之神的原捏），「常世人」即來自於海外常世國的「まれびと（稀人）」，《萬葉集》中浦島太郎所前往的龍宮也寫為「常世」。同理，「常世神」即來自於常世國的神明，包括秦河勝剷除過其信者的常世蟲、常世思金神和在《日本書紀》中前往常世國的少彥名神。

《東方》世界觀下，浦島太郎去過的龍宮實際上是月都，常世思金神即八意永琳是月都的建立者之一，思金神是高木神所生，而少彥名神在《日本書紀》裡也是高木神所生（明石散人的《謎ジパング　誰も知らない日本史》採用了這一說法）。少名針妙丸苗字捏他少彥名神，即《東方茨歌仙》第 19 話中早苗所說的「小人的神明」少名御神，《東方深秘錄》神子在其劇情線裡將針妙丸稱為「繼承了少彥名神的血統的後代」，ZUN 在刊載《東方茨歌仙》第 19 話的第 19 期《Febri》上的《東方

輝針城》專題採訪中對此說予以部分肯定。即使針妙丸的祖先一寸法師在東方世界觀下是求住吉神得來的，根據《東方儚月抄》也可推斷（需逐一排除天石門別命和大禍津日神的可能），正是因為靈夢召喚了居住在月都的航海神住吉三神，依姬才直接地被懷疑。再結合《東方儚月抄》小說第三話豐姬的證詞可確認，因為月都對浦島子的利用，如今東方世界觀下的常世之國即蓬萊國信仰已經被月之都盜取。同理，拉爾瓦其實也是和月都的理念相近的另類的妖精，所以她明明是象徵生命力的妖精，其背上的門扉卻可以使通過者僚機的生命力轉化為精神力。再者，「鬼人」在日語中諧音「貴人」、「稀神」、「稀人」、「鬼神」，各種組合不乏矛盾的結合體，而稀神探女的種族亦是月之民。

正邪所屬的妖怪天邪鬼一族一說始於天探女，而《東方輝針城》正式版碟面上的圖案是長野市戶隱神社的鳥居，這裡的祭神包括思金神之子，暗示正邪背後承擔著兩位月之賢者的爭鬥（詳見本人《探女對永琳的敵對及輝夜假冒說》一文[22]），懷疑正邪背後有天探女的指使的八雲紫因此組織了對正邪的圍剿，到《彈幕天邪鬼》為止的各個幻想鄉內的勢力都有角色回應參戰，唯獨沒有永遠亭的。同理可以推測，另一個賢者隱岐奈之所以將拉爾瓦稱為「*與我為敵的眾神之一*」，也可能只是因為拉爾瓦和月都可能有著的關係。完全沒必要聯繫上秦河勝的事蹟，否則反而不好解釋和秦河勝敵對的「*眾神*」裡除了常世蟲還有誰。與隱岐奈為敵的眾神指的是月都相關的神明，不止是幻想鄉的緣故，更因為月都對地上歷史的玩弄。換言之，隱岐奈曾和月都有過瓜葛，根據《東方儚月抄》小說第 1、2 話可以推測，她可能曾作為地上的當權者獲得過來自月人的優曇花或蓬萊之藥，若採信後者，便可輕鬆地解釋隱岐奈作為人類

[22] http://bbs.nyasama.com/forum.php?mod=viewthread&tid=64971

時的超能力的來源，以及設定妹紅和菫子不打不相識的必要性。同時，與月都的敵對也能解釋隱岐奈不能通過後門吸收精神力的原理：因為她所敵對的月之民排斥的是生命力，所以她自己可能是排斥精神力的。但是，無論秦河勝是否信仰徐福，女性的隱岐奈都不能是作為男性人類服下了蓬萊之藥的蓬萊人徐福本人，即使徐福也率領童男童女，即使徐福前往的蓬萊等仙山常被解釋為海市蜃樓。還有一種可能，基於渡來神摩多羅神來歷不明一事，可認為隱岐奈其實是來自原本的常世之國的另一種常世神或常世人，對月都之侵佔故鄉名號有所不滿。這種篡改歷史的手法雖然沒用到探女的能力，但是模式是一致的。

根據曼荼羅，二童子對於摩多羅神是固定的配置，但是 ZUN 偏偏設定二童子是優先由人類來短期（相對於妖怪）擔任的職位，再根據《東方天空璋》遊戲對話可知，隱岐奈尋找二童子的繼任者是為了讓現任的二人解脫、解放，「讓她們變回普通人類」。雖然現在有著基於生存需求而產生的對神明身份的堅持，但將這一訴求放在隱岐奈自己身上來看也是行得通的，只要她在成神前確實曾是個人類。阿求曾在《東方鈴奈庵》第 10 話說過這樣的話：「那麼，至此為止都是教科書水準的歷史，在那以前的猿樂基本上沒有文獻記載，所以若非見證過的人類是無法準確述說的。」這句話不止適用於阿求自己，也適用於隱岐奈，如果後者確實曾是人類的話。除非隱岐奈曾是蓬萊人，不然她原本作為人類的身體，幾乎是一定早就去世了，《東方鈴奈庵》第 11 話封面下方樸素假面中的那具來路不明也一直未解的骷髏可能就是在暗示這點。

在《舊約酒吧》的附帶故事中，ZUN 以作為音樂 CD 少有的粗體字標注了供奉某人頭髮的流動部落，蓮子則認為這是由於頭髮的再生性。在《塗佛之宴》中，戶人村如今的住民是從新宮村洗腦後遷來的，但是在

信仰方面依然習慣性地維持了原本居住地的風俗。同理，從戶人村被洗腦後遷走的住民（不計佐伯家）也當然會繼續信仰佐伯家守護的「君封大人」，即徐福的遺體。但是，根據《東方永夜抄》對符卡「不死「徐福時空」」的解說，徐福在東方世界觀下已經是蓬萊人了，自然不可能作為遺體整個人留下來——以不受傷為前提，留下點頭發還是有可能的，所以我認為部落信仰的頭髮來自於某個蓬萊人。根據《塗佛之宴 宴之支度》中秋彥以頭髮為例、對妖怪概念的形容可知，體系化後的妖怪就相當於發根來源不同但歸結為同一根的發尾，但是，即使共用了再多的發根，只要有一根發根不同，結果就會形成不同的發尾，體現為不同的妖怪名號，這種思路在摩多羅神和秦河勝的重合度上也可以利用。換句話說，即使從結果看來有再多的重合性，依然無法調和的某些相異之處還是表示著起源的不同，所以摩多羅神確實不能是秦河勝，而蓮子的發言也是如秋彥所批評的那般欠考慮的：「——與蛇一樣，對頭髮的信仰自從原始時代就有了。其再生性一定與人類的某種信仰機制有很大關係。」今年是又一次的奇跡之蟬的年份，《東方憑依華》的對戰場所也可從體驗版確認是繼續包含了香霖堂的，今年的官作十有八九會再次拉出這個話題，或者是《東方憑依華》，或者是其他的連載。

雖然和蟬沒什麼關係，但還是說說。歌人蟬丸的姐姐逆髮被作為「頭髮之神」信奉，不過御利益真的就只是頭髮的問題相關。重點是名為《蟬丸》的能劇劇碼，設定蟬丸姐弟是醍醐天皇所生，因此曾因不敬罪而停止演出。作為回應，能樂學者夢野久作便將劇本改編並融入《腦髓地獄》一書，提出蟬丸和逆髮分別作為盲人和狂女，是因為罹患精神疾病而被社會勢利地放逐山野的。

到此為止，《東方天空璋》的重點已經基本解讀完了，全部基於京極

堂的作品，可以判定隱岐奈各個時期的身份：作為人類時是來自原常世國的超能力者（蓬萊人也算），作為神明時是秘神即神秘主義之神，作為妖怪時是塗佛。

7.再窺《東方憑依華》

《東方心綺樓》那拘泥於幻想鄉這彈丸之地的得過且過的宗教戰爭，參與的主力是各路宗教人士，躲在秦心背後的隱岐奈卻和神道教、佛教、道教都保持了距離，而在京極夏彥所著《鐵鼠之檻》中，禪僧和田智稔與小阪了稔利用地利，接連對明慧寺所下了種種結界（是與大結界相關的紫和靈夢多個「X 重結界」符卡、博麗大結界、虛實結界的原捏），後者更引入各個派系的禪僧來將明慧寺構築成了內部衝突的箱庭，請來的貫首則偏偏是真言宗的人士：

明慧寺就宛如禪的箱庭。儘管不是意圖去這麼做，明慧寺卻成了凝聚日本禪史的壺中天地般的場所。

小坂了稔最厲害的地方，是沒有將結界的內部建造為單純的樂園。他將外部的對立構造與歷史過程完全引進，並加以密封。然後自己自由自在地往來於外部與內部，給予內部宇宙適度的刺激，巧妙地避免它陷入疲憊而衰微的境地。他正是明慧寺的魔術師。

在結界之上加諸結界這種複雜的事，果然是不對的。

這裡由於雙重的結界，長期以來一直受到封印。

這座明慧寺原本就被設下了結界。

和田智稔進入結界內部，看到了山中異界，因而成了這裡的俘虜。智稔模仿那個結界，設下了自己的結界，所以才能夠形成如此牢固的結界。小阪了稔只是利用這個強力的結界來創造自己的小宇宙罷了。[23]

由前所述，在京極夏彥「百鬼夜行」系列作品中，《東方深秘錄》集中捏他的是《魍魎之匣》，《東方天空璋》集中捏他的是《塗佛之宴 宴之始末》，再認為《東方心綺樓》集中捏他的是《鐵鼠之檻》的話，對應《東方憑依華》的便很可能是《鐵鼠之檻》和《塗佛之宴 宴之始末》中間的《絡新婦之理》和《塗佛之宴 宴之支度》。如果《東方深秘錄》靈夢劇情線結局旁白將幻想鄉比作華胥之國的比喻，同時也是在捏他歷史上華胥氏族所代表的母系氏族社會的話，前文中提及的《東方憑依華》可能具備的性主題也就可解了。而且在幻想鄉內，雖然不是在人里，但確實可能遺存著祭祀石長姬的母系社會結構，類似於京極堂筆下的織作家，因此，雖然《塗佛之宴》中的尾國誠一也被秋彥說成是母性、家庭關係的崇拜者，但接下來仍基於《東方天空璋》來優先考慮《絡新婦之理》和《東方憑依華》可能具備的關係。同時，「中華」之「華」相傳來自「華胥」，種族問題也是可以再次談及的，《塗佛之宴》的主題實際上便是日本作為學徒應該如何不諂媚地消化大陸的文化，小說中完全沒有中國人登場的設定也是刻意在強調這點，《東方憑依華》體驗版選人介面正上方的標語「最凶の二人組を作成せよ！」、故事背景裡兩次出現的

[23] 王華懋譯：《魍魎之匣》，上海：上海人民出版社，2015 年。

「最強の二人」捏他的電影《Intouchables》（日語名《最強のふたり》）亦有集中涉及種族、年齡等差別的問題。ZUN 在第 86 回「第二攤」時也就中日文化層面的關係說了與《塗佛之宴》思想相符的這麼一大段，稱中國始終是日本不能傲慢對待的老師：

日本はもうちょっと謙虚になったほうがいいよ。ずっと中國からいっぱい學んできたんだよものを。

それを中國より上に立った瞬間なんて、ここ最近だけ。近代、現代しかない。それに対して中國は怒ってるんだよまた。

あんなにでかい土地があって、人がいるところをもう一回勉強しなおして、あそこのものをもう一回學び直すべきなんだよね日本も。

勉強すれば分かるよ、色々と勉強した結果日本はずっと中國から學んできたものを何忘れてるの、中國って呼び方するからややこしくなるけど、大陸から。

大陸から學んできたことを忘れないでほしい。

《絡新婦之理》的主題包括了女性原理和神秘主義，有著數個兼顧二者的例子。比如古代歐洲地方信仰在基督教內殘留的匯總形式、一種另類偶像——黑聖母（Dark Our Lady）。秋彥在《絡新婦之理》中稱，作為黑聖母原型的「超人」、異神們多被視為神的敵人，然而有著另外的主張的黑聖母，則作為填補基督教的父權體制所欠缺的女性原理的裝置，被教會默許留存：「黑色的聖母們是無法成為神明的神明，也是不允許成

為惡魔的惡魔。」石長姬的神像在《絡新婦之理》中被廣泛地誤認為黑聖母，就連秋彥則第一眼見到木花咲耶姬的神像時也差點認為是宗像三女神，而隱岐島主要祭祀的也是宗像三女神。除了秋姐妹，我還想再舉幾個現有的東方角色的例子，用於和隱岐奈對比。首先是稱號為「秘神流雛」的鍵山雛（她和神秘主義倒基本無關），是被當作神一般敬——而遠之的妖怪，與《東方香霖堂》第 22 話中的疫病神伴善男在原理上是一致的，至於雛與隱岐奈共有的障礙神的一面，則還請各位讀者參考本期宮酒姬的文章，我不再贅述。

另一個例子則是織女，但嚴格地說，書中所說的這個織女的源頭並非星象，需要和大陸的七夕傳說加以區分。《東方三月精》第 4 部第 7 話和二童子的符卡暗示，七夕時在笹竹上掛許願箋時並非是向牛郎和織女許願，其實是用信仰肥了別人（比如隱岐奈，但不排除別的可能）的田，且其御神木包括竹子（不限於笹竹）。另外，爾子田童子所持的茗荷是戰國時期後摩多羅神的神紋的內容。然而，七夕節和摩多羅神看似只在對北斗七星的信仰上有些微關聯，而非牽牛星、織女星。而且，對於日本的七夕節自江戶時代開始特有的這一風俗，關於其由來乃至許願對象，本來就眾說紛紜。在此我想從幻想鄉的天女軼聞出發，在《東方求聞口授》裡果曾這麼報導過：

羽衣傳說的結果，是天女找到了人類藏起來的羽衣，捨棄孩子跟丈夫回到了天上。世間的天女或許過膩了地上的生活就會隨時都回到天界，實在是太薄情了。

但是在河童的義賣會跟賣舊道具的黑店，有時候會高價買著天女的羽衣。相信世間的收藏家不會放過這個機會的吧。如果是撿到羽衣的人

類貴的東西的話，或許人類更聰明點吶。

上文中的後一段是捏他《絡新婦之理》中特有的天女傳說，是明治時期才基於織作家堅持的母系社會做法而編造出來的，稱織作家的祖先偷走了天女的羽衣後不僅逼婚，更把羽衣賣掉了，從此坐擁美人與財富，天女因此憤怒地對織作家的血脈下了詛咒。笹竹是日本的七夕節特有的風俗，而在《絡新婦之理》的後文中，京極堂也提到了七夕節傳入日本後結合了的一類本國的傳說——棚機津女。「七夕」在日語中的發音「たなばた（Tanabata）」和中文無關，是取自「棚機」的發音「Tanahata」。「棚機津女」的發音為「たなばたつめ（Tanahatatume）」，《萬葉集》第十卷第 2029 則和歌為柿本人麻呂所作，其中對「織女」的注音亦是這個。

日本的棚機津女本來和星宿崇拜無關，是指在河邊小屋織布兼祭祀水神的少女，也作為巫女等待著男神的來訪。日文中「彥」即「男神」，祭星的七夕節傳入並與「棚機津女」融合後，便是以「彥星」稱呼牽牛星。根據秋彥的理論，沒有躋身為神的棚機津女則被傳說成了供奉給水神的妖怪，各地的織機淵傳說便屬此類，乃至絡新婦。近代化破壞了民俗社會，通過貨幣這一媒介將巫女的神性以買賣春的形式榨取、掠奪，使男人能在各種天女傳說（當然是男性視角，天女傳說的成立便是為了抵抗男性原理至上的社會的抬頭）的掩護下，代替男神娶女神為妻，而在男性對女性的強壓的性幻想中誕生了只襲擊男性的妖怪絡新婦：

神話和女權擴張似乎格格不入，不過你應該知道八歧大蛇的神話吧？這段神話非常有名。擊退八歧大蛇的事蹟，其實是與制鐵和稻作有關的神話，非常耐人尋味。另一方面，足名椎的姊妹神——石長比賣和

木花佐久夜毗賣的神話，是紡織與問妻的神話。天孫邇邇藝命自天上降臨高千穗後，在吾田的笠紗見到一名絕世美女。有一說那是關在齋機殿裡的少女，那就是木花佐久夜毗賣。邇邇藝命向她求婚，木花佐久夜毗賣便伴同姐姐石長比賣一起嫁過去。然而石長比賣是個醜女，被邇邇藝命退了回去。大山津見便說了：石長比賣生下來的孩子，即使颳風下雨，也能夠像岩石般永遠存活下去，但是妹神所生下的孩子，雖然會像櫻花般盛開而且美麗，但也如同櫻花般立即凋零......

......然後，**長女永遠不出家門了**。

石長比賣就這樣，永遠在水邊的機織棚紡織，等待著神的來訪，化做了織女。機織棚沉入深淵當中，不久後化作了妖怪絡新婦。

這也是農耕神——地祇，與征服神——天孫的婚姻故事。看看基督教就可以知道，與土地沒有連結，不斷移動、征服的民族，他們的宗教中心，幾乎都是男性原理。另一方面，土地神則是植基於母系——女性原理。所以這段神話，也可以解讀為描寫母系社會與父系社會締結婚姻的神話。木花佐久夜毗賣在邇邇藝命求婚時，曾經詢問父親的意向，父神大山津見的別名是山神，而山神原本是女神。這段成為七夕傳說原型的神話——其實是被男性原理重新解讀過後的女性原理的神話。

母系——女系社會裡，孩子能夠成為共同體的共有之物，這可以說是女系社會的特徵吧。從「親」是代表母親的字彙這一點也可以看出，親子關係通常都是單指母子關係。負責父親角色的，則是共同體內所有的男性。這種情況，**父親是誰都無所謂**。

歌垣、夜訪、問妻、入足、取著、搶婚——不分時代與地區，都還留有許多這類女系社會的痕跡。但是，現在這些全都被視為淫蕩的野蠻風俗，遭到排斥。就連民俗學者也不肯予以正視、加以探討。但是排斥這些風俗，不外乎是以征服者的視野來看待被征服者，用崇拜西歐近代主義的歧視角度來蔑視本國的文化，以男性原理的視點來解讀女性原理。我不得不說，把夜訪當成下流的風俗、淫蕩的古老陋習的人，全都是些自以為是的大傻瓜，比猴子更低等、更無知蒙昧。

世人一直避之（夜訪）唯恐不及，把它當成污穢除去，當然什麼都看不見。

將性與歧視的問題變得複雜的，就是這種意識。民俗學者解釋他們不處理這類問題的理由，是因為不希望學術被政治運動所利用，或不希望學術被貶低到鄙俗的水準。雖然這也可以視為一種戰略，但畢竟只是一種托詞。個人的事才是政治的事。個人的集合就是共同體，而尋求當中的原理，才是民俗學的目的才對。如果追求跳脫個人的原理，這種恣意的研究很有可能產生出致命的謬誤。除去性與性別差異，是沒辦法談論文化的。你剛才說時代的精神與思想會創造制度，那麼形成這些時代思想與精神的是什麼？有可能構築出一個超越時代並囊括這些思想與精神的統一理論嗎？這是今後必須思考的問題。

即使是女系社會，也有可能會產生你所說的陽具中心主義，而且也產生了吧。母親們只能夠借由與共同體同化，來找到自己的存在價值，她們都有為共同體犧牲的危險性。此外，我們也可以很容易地想像得到，當共同體本身開始染上陽具中心主義的色彩時，女性本身將會被迫成為陽具中心主義支配的代理人。

夜訪與近代的買春賣春不同。更進一步說，**賣春與買春是不同的**。這一點從剛才的神話裡也可以看出來。

我們從母系社會的角度來看吧。一天，有個地位崇高的貴人來訪。那塊土地、那個家的家長——女子，與貴人共度一夜，這完全不是什麼淫蕩的行為。女子生下孩子，這個孩子繼承了家業。生下來的孩子，全都是生母的孩子，所以他是正當的嫡子，根本不需要父親呢。但是如果換成父系社會的角度來看，顯現出來的狀況就完全不同了。這將不是一場正當的婚姻，女子不嫁給男方就糟了。因為從男方來看，只有正室所生的孩子才是正當的嫡子，這是沒辦法的事。所以邇邇藝命才會那麼說，於是大山津見神把妹神送了過去。姊神並不是被送還回來，而是邇邇藝命**要不到**。以父系社會的角度來看，大山津見神的行為......相當不識好歹。

不識好歹啊。再怎麼說都是要交給令人敬畏萬分的天孫族的人質，原本應該要送出地位最高的人——長女才是道理，但這是支配者——男性的觀點。所以邇邇藝命為了維護自尊心，加上了這樣的辯解：因為長女太醜，所以被我們退回去了。

不服輸啊。若再補充的話，木花佐久夜毗賣嫁過去以後，立刻懷了孕，但邇邇藝命懷疑那不是他的孩子。會這樣懷疑，是因為有女系獨特的構造在裡面吧。這很屈辱對吧？

可是只有在男性原理是正當的立足點之下，這才會是一種屈辱。木花佐久夜毗賣雖然受到懷疑，卻毫不畏懼，說：「如果這不是你的孩子，生下來的時候，肯定不會得到神寵。」然後她在產房放火，生下了三尊

神明。以男性的角度來看，這是指桑罵槐的抗議行為，但女方是明知道結果才做的。生下來的是誰的孩子，不知道的只有男方而已。

換言之，只有透過父系的濾鏡來看，母系社會中的婚姻關係——性關係，才會變成淫蕩的亂婚——亂交。將貴人迎為夫婿締結的一夜婚契——神聖的婚姻，以貴人的角度來看，只是與一夜妻——當地妻的性行為罷了。對男人來說，沒有特定物件的一切性行為。全都可能是賣春行為。

問題就在這裡。如何厘清這一點，就是你們這些有識之士的任務。在以男性原理為基礎的社會裡，不管女性秉持著什麼樣的志向或理由，這類行為都有可能被當成賣春。但是這個世上、這個國家，並不是一直都受到男性原理支配的。也就是說，**依然**有人受到不同的原理所支配的文化——咒術所影響。使用男性的語言、男性的道理，是無法撫平這一類的屈辱的。

這種屈辱是男性的視線所帶來的，它的原因則是男性原理至上社會的崛起。為了抵抗這樣的社會而發出的詛咒——就是**天女的詛咒**的真面目。

葵小姐，夜訪並非民俗學者說的，是以婚姻為前提的儀式風俗，也不是社會學家說的，是共同體內複數男性對女性的強制共用。的確，範式不同，對事象的解讀也有所不同。但是有時候不同的事象也會被解讀為相同的事物。不過，認為現在的文化都是過去文化的遺跡，是一種錯誤。

我的意思是，夜訪的風俗並非連續性地變質為現在的賣春，夜訪與

賣春是不連續的並列事象。聽好了，葵小姐，夜訪很多時候是由女方主動提出的。女性當然可以拒絕，也可以更換物件。

當然了，夜訪並非以婚姻為前提。雖然很多時候，夜訪最後締結了婚姻關係，但絕不是以婚姻作為前提。話雖如此，那既不是強制的行為，也不是單方面的行為。如果遭到拒絕，就要停止，這也是一種禮貌。而且夜訪也不是只有男性才能夠行使的偏頗風俗。

村子的女性積極地進行夜訪。不只有少女團的成員這麼做，寡婦或離婚返家的女子也會進行夜訪，夜訪是近似自由戀愛的。村子裡有老頭子炫耀自己上過百人，也有有夫之婦吹噓自己閱男無數。年輕人接受寡婦或有夫之婦的指導，迎接初夜，女孩初潮來臨後，會被帶去少女團專用的旅館玩男人。特別是日本，就是這樣一個國家。這就是讓中世紀耶穌會傳教士大驚失色的本國的一個形態。對象雖然是複數的，但還是維持著戀愛的形態。這不應該視為強制的性的管理制度，而是自由戀愛的一種才對。

無論別人怎麼說，**這都是現實**。當然……歷史也有並非如此的另一面。受到儒家和朱子學影響的武家社會裡，形成了被緊緊捆綁的「家」這個制度，性與婚姻手段都被編入這個制度裡。在貨幣經濟顯著發展的城市裡，性則開始商品化，花街成為沙龍而特權化。如果以為時代相同，社會全體的道德觀就完全相同，那就錯了。聽好了，維繫社會的原理並不只有一個。不管是用時代來橫貫，或是以性別差異來縱貫，都是種粗暴的做法。就連在使用相同語言的相同文化當中，也會因為地域、階層、信仰、環境而大不相同。這些是同時存在的，是並存的。所以同一個事象，會被用各種不同的原理來解讀。如果用農村的道理來解讀武

家的父權制度，就會變成完全不同的東西了。

只有當這些應該並列的東西被一元化的時候，才會崩解。首先，貨幣制度侵蝕農村社會，使得許多農村的原理無法解讀了。然後是戰爭。舉國上下高舉同一個意識形態往前邁進的時代，是畸形的，許許多多的事物都被破壞了。但是……

……雖然遭到破壞，但不代表就消失了。若問為什麼，因為這個國家不管表面上已經變得多麼均勻，事實上卻根本不是多完美的均質。而且個人差異與性別差異也會造成許多不同……這我剛才也說過了吧？

近代買賣春中的問題，應該大力加以釐清才對，把那種東西加以解構就是了。可是把夜訪和買賣春擺在一起，不，混同為一的做法太粗糙了。容我重申，認為這個國家的文化是均質的而且是連續的——這樣的看法是錯的。我們認為是古老習俗的許多常識，大部分頂多是在明治時代，出於政治考慮而被捏造出來的常識。一個家庭有家長、有戶籍、妻子都貞潔賢淑——但這是武家的禮法。短短數十年以前，這種觀念才變成一般化。理由很簡單，是為了把國民全都教育成武士——士兵。戶籍制度是為了方便徵兵，賢淑的妻子是為了不會削弱戰鬥意志——這些常識，是為了讓男人毫無自覺地在外頭戰鬥、犧牲的制度。以為這些觀念是延續了好幾百年的傳統，只是一種錯覺。

那種事（夜訪）當然不叫做女性的解放。夜訪有夜訪應該批評的地方，而且它在現代社會已經無法有效地發揮機能，這沒辦法。就算大力讚揚它也沒有意義，只是在過去有這樣一種文化罷了。不過只有一件事可以斷定：夜訪這種文化，並不是只從男性的視點發展出來的偏頗文

化。

（來自女性的視點）是有的。但遺憾的是，許多愚蠢的男人到了戰後，再也無法區分夜訪、戀愛和賣春了，所以它才會無法發揮機能。不過那是男性方面，從女性方面來看，夜訪依然發揮著機能。

接受夜訪，對於接受的女性來說，是一種戀愛。對女性來說，在暴力支配下進行的性行為不是性行為，但是夜訪並不是被強制的。

（女性）有相當有力的拒絕權。如果女方拒絕，男方仍然執意夜訪的話，就算是在農村社會，也是一種強姦。所以夜訪對女性來說，既然接受，就不是強制，而是戀愛。可是戰後的男人已經不瞭解這一點了，對現在的男人來說，只有強姦和賣春這兩個選項。對男人來說，接受夜訪的女人，是**免費的妓女**。

沒錯，就像神話一樣。對女性來說，是神聖的婚姻，但是從男方來看，只是買春……

在被秋彥這麼批判後，織作葵承認了自己是因為自卑而摻雜了陽具中心主義的女性原理主義者，並且因遵從男性原理而「過著這種二律背反的生活」，這便是《東方憑依華》副標題中「Antinomy」的原捏之一，然後，出乎秋彥的預料，她還是個陰陽人。除此之外，用上述的理論恰好也能解釋羿殺死純狐（和前夫）的兒子後遭到純狐報復的事。

《絡新婦之理》的幕後黑手織作茜以計畫各步驟最可能的失敗為前提多方下套，通過篡改他人的過去來間接地洗腦、操縱別人，使他們出

於「自己」的動機替她除掉知悉她過去的數個人物，從而規避被問責，這一植入記憶的手法從此可以被用於直接或間接地修改個人的身份。同時，為了避免被榎木津禮二郎用超能力讀取記憶畫面，織作茜還採用了搶先為畫面自作解釋的手段，即有意誤導的自報家門。假設四季異變的發生也在隱岐奈的計算之內，那麼織作茜到此為止的手法也算是和《東方天空璋》中的隱岐奈有幾分相似，但是我認為與絡新婦、織作茜更相似的角色會出現在《東方憑依華》中。

無論慧音的能力被設定為什麼，她在《東方儚月抄》小說第 4 話中的部分理論都嚴重違背常人也能確認（而且探女沒有必要這般修改）的史實：「因為石長姬是掌管不變的神，所以自從她離去之後富士山也就失去了無盡之力。富士山之所以不再噴發這也是原因之一。」從妹紅登山的時間段到 1707 年，富士山多次噴發過，反倒是外界的八嶽從 800 年起至今一直沒有噴發過。換言之，**慧音的理論從一開始就不可全盤接受**，而且從各方面看都類似《塗佛之宴　宴之支度》中多多良的理論。後者將石長姬和木花咲耶姬分別比作司掌「長生不老」的「石頭」和司掌「死和再生」的「花」（實際上，蓬萊之藥兼顧這兩種功效），並且在提到了富士山和八嶽不合的傳說的同時，忽略了石長姬是八嶽山神的可能性。從慧音符卡的捏他亦可看出，她的日本史觀落後到還是以人為的記紀為準的。

這裡更值得參考的是小說中堂島擊敗了多多良的理論。堂島稱石長姬才是富士山的山神，由於 781 年到 864 年期間的三次噴火而在富士山改祭淺間神即木花咲耶姬（這一論斷可參考《東方香霖堂》第 24 話）也是錯誤的（在此可以假設配備特定山名的山神不能因為人類的信仰改變就隨便分靈），因為，淺間信仰本來是對火山噴發的信仰，不會去崇拜不

噴發的火山，而且駿河國的富士山即使噴發依然美麗，不像一般的火山容易因為噴發而毀容，所以它是在日語中諧音「不死」、「不二」的富士山，不需要參考《竹取物語》。另一方面，富士山原名富知山，「富知」是水靈的名稱且在日語中諧音「淵」，所以其山神才是作為織女乃至妖怪絡新婦的水神石長姬。東方官作早已否定了記紀內容的真實性，尤其是《東方風神錄》對包括「天孫降臨」在內的讓國神話的刻骨揭露，再將秋彥在《絡新婦之理》中對記紀中石長姬姐妹出嫁故事的否定代入，可以發現石長姬根本就不是被天孫嫌棄的醜女，而是外來侵略者沒能如願娶到的本土母系社會氏族的長女，當然也可以和妹妹一樣是美人。

以此為準，代入官作背景設定，便能規避掉慧音的錯誤。即，**妹紅和岩笠當時在靈山看見的美麗的水神其實是石長姬**，而她自稱為「鎮壓著這座火山使其不會噴發」的「咲耶姬」，並且由於某些別的緣故不想讓蓬萊之藥被投入火山。她的「鎮壓」保證的大概是富士山難免噴發時不至於毀容，或者她在那之後因為某些緣故離開了富士山。然後根據她說的故事，假設其實是她將八嶽粉碎的，那麼外界的八嶽的山神便是妹妹木花咲耶姬了，而且，若蓬萊之藥被投入了八嶽，則會加強火山活動，促使八嶽進一步地崩塌。

根據《東方求聞口授》裡文的記述可知，幻想鄉的妖怪山和外界的八嶽又不同，「大約千年前有發生過大噴發」且為此舉辦過「盛大的鎮火節」，這顯然不是正宗的淺間信仰。在此結合前文可以推得，**當時從富士山被請到幻想鄉的妖怪山來鎮火的水神就是石長姬，所以富士山開始噴火了**，駿河國當地因此開始祭祀的淺間神即木花咲耶姬代替石長姬成為了富士山的山神，外界的八嶽也開始以檜峰神社（已知建立於 868 年之前）為中心祭祀石長姬。熔岩冷凝形成的玄武澤成為了水中工匠河童的

根據地，而織女恰好也是水邊的工匠。

接下來，根據《東方儚月抄》小說第 4 話可知，在大約一百年前，妖怪山開始冒出妹紅「**似乎在什麼地方見過**」的濃煙，這顯然是她在靈山（此時的富士山）時就曾看見過的石長姬的「無盡之煙」，同時期「山中妖怪擁有的先進技術被村落所知曉」。由我的〈重讀《東方深秘錄》〉[24]一文可知 PS4 版《東方深秘錄》Extra 劇情（不包括全部結局）發生於去年的 7 月 20 日或 8 月 18 日，所以《東方憑依華》劇情可能發生在去年或今年的夏天，而今年由於守矢神社開設了針對人里的通行纜車，所以妹紅終於擁有了登上妖怪山而不和妖怪發生衝突的大好機會，但是她不一定能見到山神（不是神奈子），即使見到了也不一定是和石長姬重逢，畢竟，《東方憑依華》的「華」字通「花」。無論是石長姬還是木花咲耶姬，都是美人，所以都符合《東方茨歌仙》第 40 話中神奈子的形容：「**但是，僅僅是美麗，是無法誕生神格的。**」另外，木花咲耶姬還完全符合《東方茨歌仙》第 4 季第 7 話中對未知信仰對象的要求，她和岳母栲幡千千姫命（思金神的姐妹、天照的兒媳）一樣是織女神，而且《日本書紀》一書曰木花咲耶姬生產後用竹刀切斷了胎兒的臍帶，被棄置的竹刀變成了竹林，因此稱生產的地點為「竹屋」，緊接著的後文稱她的父親大山津見神為了慶祝此事而釀酒，這是她酒神神格的來源，在《東方香霖堂》第 24 話和《東方茨歌仙》第 19 話中都有提及。

《東方茨歌仙》第 39 話中，早苗告知華扇，經神奈子和天狗的高層協商後會安排天狗護衛纜車，而這是對雙方都有利的，此時配圖中出現的是護衛纜車的白狼天狗，至少可以說，早苗認為如此。但是在次話

---

[24] http://bbs.nyasama.com/forum.php?mod=viewthread&tid=74755

中，正式地首發班車時情況卻驟然變成了由天狗假裝使用天狗風來襲擊纜車、由神奈子使用在早苗眼裡都少見的風神神格（之前一直以山神自居）來保護纜車。考慮到天狗社會封建的直線結構及幻想鄉內妖怪對人類塑造自身形象的重要性，這一轉變是嚴肅的，而且不是神奈子和諏訪子一直在冒著穿幫（即早苗向訪客談及安排天狗護衛纜車之事）的風險欺瞞早苗。那麼是誰最可能臨時從中作梗呢？當然是早於神奈子的妖怪之山山神石長姬，或者木花咲耶姬。

早苗在《東方風神錄》魔理沙劇情線提出過「在山神八坂大人的名號下，使這座山成為神山」的意願，又根據設定文檔可知神奈子和諏訪子都有著山神神格，神奈子一直以來都是如此自居的，雖然她在《東方求聞口授》第五部分明確表露過轉型為技術革新之神的意思，但是此時她僅僅是被迫重拾了本來的風神神格，並且**通過石長姬姐妹的典故暗示了是她們中的至少一人打斷了她的企圖**。除了妹紅的問題，石長姬姐妹的回歸更暗示著母系社會在幻想鄉的再被提起。

秋彥在《絡新婦之理》中稱石長姬姐妹是日本的棚機津女的始祖，織作家有著祭祀石長姬姐妹且以石長姬為祖神的神社，這是同樣如此進行祭祀的稗田家的原型，見於《東方鈴奈庵》第 26 話，這也在暗示**幻想鄉原本就存在過母系社會**。秋彥還將織作茜成功嫁入柴田家一事（雖然後來放棄了）形容為從石長姬到木花咲耶姬的蛻變，而霖之助正好曾在《東方香霖堂》第 24 話中鼓勵過靈夢改祭木花咲耶姬。還有一個巧合，發生在中國的織女和京極夏彥以倫理學、母性為主題在《姑獲鳥之夏》中解釋的妖怪姑獲鳥之間，《史記·書·天官書》稱「織女，天女孫也」，《玄中記》逸文則稱姑獲鳥別名「帝少女」、「天帝女」、「天帝少女」。

因為《東方求聞史紀》將橙的住所記為妖怪之山，所以《東方文花帖》中她和其它貓們所住的「**人類捨棄掉的荒廢了的村落**」也就被定位到了妖怪之山上，也就是《東方妖妖夢》第二面的場景——迷途之家，從開場的背景佈置可以看出有一個鳥居，這不是名居家的祠堂會有的配置，由此可以假設這個村落原本就是有信仰的，而且信仰對象首先就可以是已知的山神石長姬。

圖 7：《東方妖妖夢》第二面。

隱岐奈的地母神神格也和母系社會有關。第 3 期《東方外來韋編》的〈幻想之源②〉提及的閻魔大王即紫在《東方妖妖夢》就說到過的夜摩天，其七名姐妹通稱「七母」，梵音「摩怛里」。《大日經疏》又云：「**七摩怛里，此譯雲七母，皆女鬼也。**」。川村湊在《牛頭天王と蘇民將

來伝説 消された異神たち》中為了給摩多羅神再次正名，就曾提出觀點稱摩多羅神本為摩怛里神。

秋彥在《絡新婦之理》提出，秦氏和景教也是無關的，根據《雄略記》，秦氏在日本立足至少比景教傳入中國早了半個世紀，但是，羽田隆三入贅織作家的兄長伊兵衛卻相信著自己的血統是來自於秦氏，並且從明治時期開始，錯誤地採用了猶太教中偏神秘而包含著女性原理的卡巴拉，對以夜訪、招贅為中心來維持女性原理的織作家進行封印，這是《絡新婦之理》中的背景故事。

日本的夜訪文化不以婚姻為前提，由女性一方作主，可以拒絕男性、更換對象，也存在由女性對男性夜訪的情況，類似於包含性交這一過程的自由戀愛，或者也可以說是選種，但絕不是濫交，更不是賣春。無獨有偶，隱岐奈招募弟子時給童子列了「平時隱匿身形」、「好鬥」這兩個人選要求，並且正因為「重要」所以「需要定期更換為新的人類」（雖然現在都是女性），人事的主導權依然掌握在她本人手中，正如她對魔理沙所說的：「選誰來當手下由我說了算，沒有必要聽你說三道四。」至於她在平日的工作方面對童子的輕視，則見於對琪露諾的發言：「不過是跳大神一樣的工作而已啦。」《東方憑依華》裡，更不具備奴性的 master 相對於 slave 具備了優先權、選擇權，這或許也是夜訪的翻版。

8.結語

一旦抵達了事物背後，精神也超越了事物，並擺脫了它的各種羈

絆，成了一個解放了的、彼岸的、自由的精神。即所謂「精神的自由」。

對於經過長期努力擺脫了世界的精神，即脫卻了世界的精神來說，在喪失了世界和世界的事之後剩下的只是精神和精神的事。

但由於精神只是遠離了世界並使自己成為一個脫離世界的自由本質，而不能在實際上消滅世界，因而對精神來說，世界是無法排除的障礙物，一個聲名狼藉的本質；而在另一方面，喪失了世界的精神只認識和只承認精神和精神一類，這樣它就長久地渴望要使世界精神化，即從「臭名」中解脫出來。

——麥克斯・施蒂納[25]

無論何種「以人為本」而發生在人類內部的歧視問題，都伴隨著這樣的一個主題：立足並圍繞著人類，來主動去追求更新、更符合理想的「人」。這就不僅僅是個別方面的階級意識的問題了，《絡新婦之理》探討的是更根本的問題。今川雅澄在書中認為，當人們不再從混沌的世界中將一時的偶然孤立出去、區別對待，即無法再基於「海市蜃樓」般的歷史和社會來定位自己之時，個人將會開始從自己和世界的對立中尋求絕對的價值觀，從而用來追求自身絕對的地位。

正好，《東方天空璋》恰好還在琪露諾以外的各個自機的 Ex 劇情線，集中捏他了一部人本思想與之類似的作品——《JOJO 的奇妙冒險》。早在《東方非想天則》和《妖精大戰爭》，琪露諾的勇氣就有了說法了，

[25] 麥克斯・施蒂納著，金海民譯：《唯一者及其所有物》，北京：商務印書館，1989 年，頁 27-28。

分別是咲夜的「妖精不管怎麼打倒幾次都不會真的死掉，所以喜歡這樣魯莽的衝過來。看著你就能明白，魯莽和勇氣的差別呢」和琪露諾的「就讓偶告訴你們，魯莽才是真正的勇氣之源！」這次，靈夢、魔理沙、文則都分別被隱岐奈讚揚了其勇氣：

對靈夢：真是勇氣可嘉，值得褒獎啊。

對魔理沙：我被你的聰慧和勇氣打動了，就取消不錄用的決定吧。

對文：好啊，我對你的勇氣致敬，我就不使用季節的魔力了。

文是鴉天狗，再加上靈夢和魔理沙兩個人類，都是主動找上隱岐奈要求再戰的。此時，以人類為中心志向考慮收徒的隱岐奈對勇氣特別地看重，這其實是在捏他《JOJO 的奇妙冒險》第一部卷三初代齊貝林對波紋氣功進行解說時所說的：

「勇氣」是去瞭解「恐怖」並且把「恐怖」化為我的囊中之物！

人類的贊歌就是「勇氣」的贊歌，人類的優越就是勇氣的優越！

雖然 ZUN 是人類，但讀者依然可以不斷追求更高遠的視角，也就是進化。《東方》官作的一大優勢就是事先否定了智人特定的優先性、優越性，雖然登場了的角色大多體現為人形，卻不乏其誕生和生存都完全不需要智人的物種，狹義的妖怪和狹義的人類的對立和依存僅僅是小家子氣的賞析視角。在智人誕生前，以與「人類」同義的詞彙稱呼自己的種族就已經存在於《東方》世界觀的地球上了，包括妖精。可惜的是，《東方花映塚》琪露諾劇情線結局雖然也捏他了《JOJO 的奇妙冒險》，但結果

妖精依然可以是智人五十步笑百步的對象：但是，如果妖精落入地獄那會變成什麼樣子呢？她想像到了恐怖的情景，就在那裡停止了思考。

綜上所述，我認為《東方憑依華》將是集中捏他《絡新婦之理》、《塗佛之宴 宴之支度》的一部官作，而包括親緣關係、主奴辯證、生殖崇拜、性解放等蛛絲在內的蛛網都將歸結於人類作為文化生物所具備的各種矛盾，除了我在〈再考《蓬萊人形》〉一文中指出的《攻殼機動隊》相對於《東方憑依華》的參考價值、付喪神的形成和第二體驗版加入的憑依道具的關係，已知可能涉及的主線在本文中基本都有談過了，ZUN若有意超越它們，我以自己的相關閱歷，推測他可能會使引入的新角色具備新型生物的特徵，例如：

1.對妖精這一種族具備居高臨下的關聯性，其登場與四季異變、香霖堂近年來新進的大量電子垃圾相關；

2.作為新生命，它不是誕生於區區兩條染色體的結合，而是作為生命的新形式的更廣義的媒母，是成功從不穩定的都市傳說進化而來的生物，紫在《東方茨歌仙》第 33 話中就自稱開始學的生物學與之有關；

3.其都市傳說將會和《攻殼機動隊》動畫第一季中提出的概念「Stand Alone Complex」相似。

9.參考書目

東方備望録 http://ohgosho.ehoh.net/
岳葉樓 http://gakuyourou.web.fc2.com/index.html
ネット世代の雜評論 http://tateito1.blog48.fc2.com/
Unfinished Phantasm http://theylivewesleep.blog.fc2.com/
久幸繙文 電子版 http://www.takamagahara.info/
妖怪図鑑 http://blog.youkai-zukan.com/
摩多羅神は何処から來たのか http://www.pdicthai.com/~pdicthai/matara/1_J.html
Main of Shiryoushitzu
http://www.geocities.jp/actartcreator/main-in-main4.html
民族學伝承ひろいあげ辭典 https://blogs.yahoo.co.jp/kawakatu_1205
真言宗智山派 円泉寺 埼玉県飯能市 http://www.ensenji.or.jp/

折口信夫著：《古代研究》，東京：大岡山書店，1929 年
黑格爾著，賀麟、王玖興譯：《精神現象學》，北京：商務印書館，1979 年
麥克斯・施蒂納著，金海民譯：《唯一者及其所有物》，北京：商務印書館，1989 年
岩明均著，磊正傑譯：《七夕之國》，臺北：東立出版社，1999-2000 年
星野之宣著，章澤儀譯：《東方奇譚秘聞錄 5》，臺北：臺灣東販，2000 年
荒木飛呂彥著，何力譯：《JOJO 的奇妙冒險③》，臺北：東立出版社，2004 年
王兆乾、呂光群著：《中國儺文化》，汕頭：汕頭大學出版社，2007 年
京極夏彥著，林哲逸譯：《魍魎之匣》，上海：上海人民出版社， 2009 年
京極夏彥著，蔡佩青譯：《狂骨之夢》，上海：上海人民出版社，2009 年
京極夏彥著，王華懋譯：《鐵鼠之檻》，上海：上海人民出版社，2009 年
京極夏彥著，王華懋譯：《絡新婦之理》，上海：上海人民出版社，2010 年
京極夏彥著，王華懋譯：《塗佛之宴 宴之始末》，上海：上海人民出版社，2011 年
京極夏彥著，林哲逸譯：《百鬼夜行：陰》，上海：上海人民出版社，2013 年
京極夏彥著，王華懋譯：《百器徒然袋.風》，上海：上海人民出版社，2016 年
弗里德里希・尼采著，孫周興譯：《悲劇的誕生》，北京：商務印書館，2012 年
小泉八雲著，王新禧譯：《怪談》，西安：陝西人民出版社，2012 年
岩井國臣著：《女性禮贊》，東京：新公論社，2012 年
章啟群著：《星空與帝國——秦漢思想史與占星學》，北京：商務印書館，2013 年

東方文化學刊　第七期　糾結悱惻的愛戀

Touhou Culture Studies vol. 7

Entangling Romance

總編輯：胡又天　youtien@gmail.com

封面題字：張克晉

封面繪圖：JYUUI

出版者：恆萃工坊　https://sites.google.com/site/youtien/Home/

2017 年 11 月初版

2020 年 7 月二版一刷

2020 年 10 月二版二刷

2021 年 5 月三版

2022 年 8 月四版（電子版）

☆　「東方文化學刊書友群」ＱＱ群號：562527520，歡迎加入。